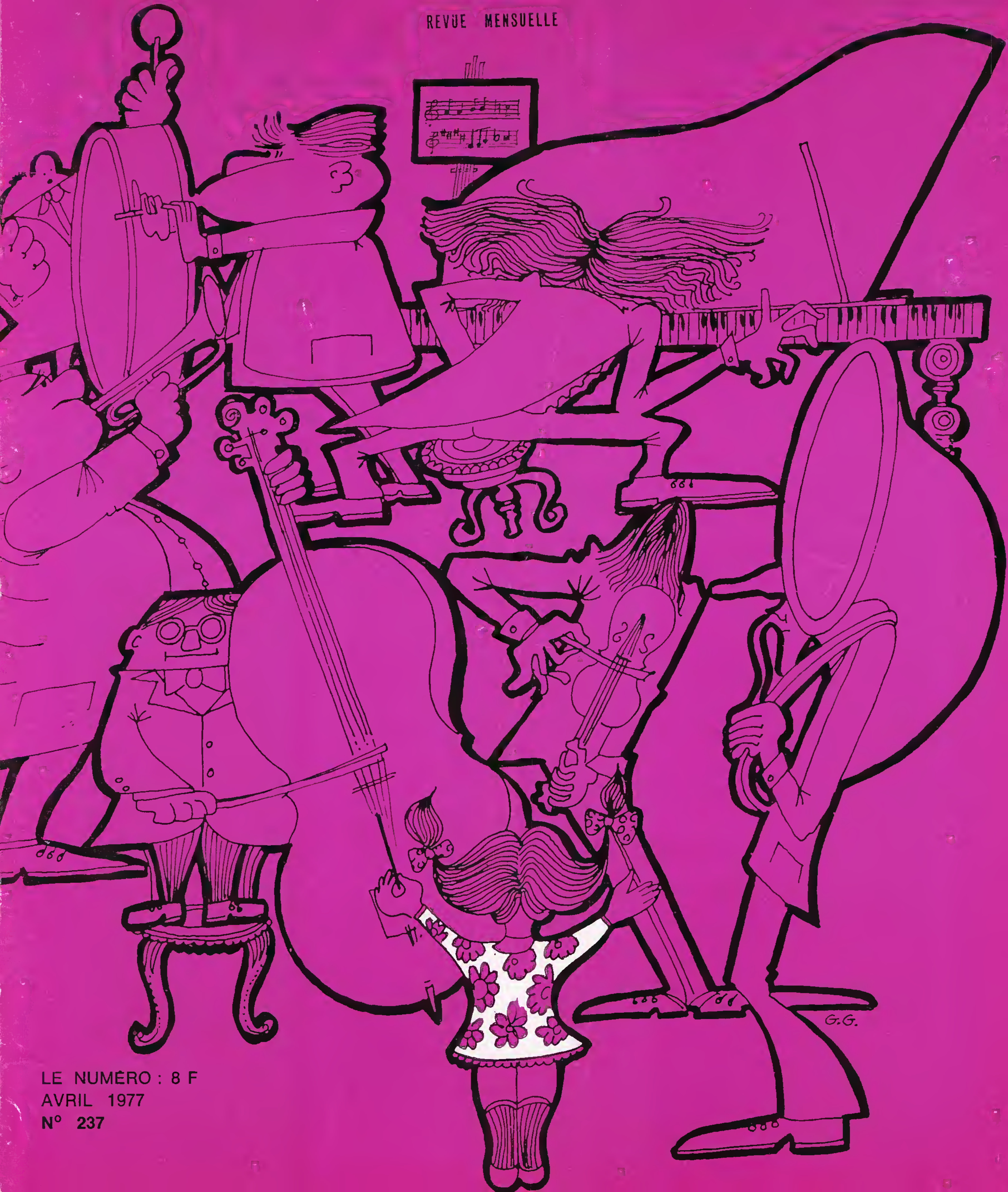
L'EDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE



LE NUMÉRO : 8 F
AVRIL 1977
N° 237

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **A. MUSSON**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Etranger	Outre-mer
1. Abonnement simple (10 numéros par an).	F. 60,—	F. 75,—
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an).	F. 79,—	F. 95,—
Abonnement de soutien		F. 120,—

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale ».

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E.M. » dans la quinzaine suivant son échéance. Faute de quoi l'abonnement est dû pour une nouvelle année.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 2 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 8**

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... **F 12**

Direction et Administration :
3, rue des Ecoles - 77590 BOIS-LE-ROI - Téléphone : **069-69-91** - C.C.P. : PARIS 1809-65 G

34e Année — N° 237 AVRIL 1977

Sommaire

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE (1)

L'ORGUE DE LA CATHEDRALE DE LUBECK

Les orgues splendides de la cathédrale de Lübeck constituent un exemple éloquent de ce style baroque si difficile à définir en musique mais tout de suite perceptible en art plastique. Décoration peut-être un peu surchargée pour notre goût et français et moderne, mais formant un ensemble harmonieux où la recherche naïve des détails, héritière du Moyen-Age, s'allie au mouvement gracieusement déhanché des figurines et des statues, l'ensemble haut en couleurs est parfaitement équilibré.

Les médaillons situés près des tourelles de pédalier portent la date de 1699 et indiquent que l'orgue fut réfectionné par la famille Priers en 1892 et 1893. Cet instrument ressembie à s'y méprendre à celui de l'église Saint-Jacob de Hambourg, construit à la même époque (1689-1693) par Arp Schnittger (1648-1719) et précisément reconstruit par un facteur de Lübeck après la deuxième guerre mondiale. La boiserie est plus sobre mais la disposition des tuyaux est strictement identique. Au-dessus du positif s'étend la tribune de la chorale.

On sait que J.-S. Bach se rendit à Lübeck en 1705 pour entendre Buxtehude, le fameux organiste de la Marienkirche. Imaginons alors que nous suivons les pas du futur Gantor et qu'une brillante toccata envahit brusquement les voûtes de la cathédrale.

Alain LIEUZE

---

(1) Réservé aux abonnés à l'édition couplée. **L'Education Musicale**, « Supplément iconographique ». Ce supplément paraît cinq fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.

(2) Cliché Roger Viollet.

Avis de concert

L'ACTIVITE MUSICALE AU LYCEE J.-B. COROT DE SAVIGNY-SUR-ORGE

La **Chorale et l'Orchestre** de cet établissement, créées par le Professeur **Gérard Boulanger,** donnent un nouveau concert le samedi 30 avril et le vendredi 6 mai à 21 heures en la Basilique de Longpont-sur-Orge.

Au programme : **TE DEUM DE M.-J. CHARPENTIER. MESSE brève K. 220** et **AVE VERUM** de **W.-A. MOZART.**

Nous ne pouvons que souhaiter la plus grande audience et le plus grand succès à cette nouvelle manifestation, une de plus, à l'actif de cet établissement.

Serge GUT

LE GROUPE JEUNE-FRANCE

Yves BAUDRIER - Daniel LESUR - André JOLIVET - Olivier MESSIAEN

Une présentation du groupe *Jeune-France* en deux articles ne peut prétendre à un examen complet de l'ensemble des aspects et des problèmes qui y sont liés. Aussi avons-nous ici renoncé délibérément à toute approche des particularités de technique musicale, pour nous concentrer sur la signification *historique* de ce mouvement ainsi que sur les mobiles *psychologiques* et *esthétiques* qui le caractérisent.

Mais auparavant, une courte description de la situation musicale avant l'entrée en scène du groupe *Jeune-France* paraît nécessaire pour en comprendre sa raison d'être.

I) LES COURANTS MUSICAUX AU DEBUT DU XXe SIECLE

Ils sont liés avec la naissance de ce que l'on nomme — d'un mot vague mais suffisamment évocateur — la « musique moderne ». Sous ce vocable, on comprend généralement une désintégration du langage traditionnel, tel qu'il avait été élaboré au début du XVIIIe siècle et enrichi progressivement au cours de deux siècles.

1. *Les prémices du « modernisme ».*

Ils apparaissent vers 1880 et prennent schématiquement deux directions différentes.

L'Allemagne. L'école germanique est essentiellement caractérisée par le poids considérable de Wagner qui meurt en 1883. Le chromatisme intense de *Tristan* est pris comme un modèle qu'il s'agit de développer et d'amener à ses plus extrêmes conséquences. C'est cette orientation que prend l'école dite post-romantique ou néo-romantique avec comme principaux représentants : Hugo Wolf, Gustav Mahler, Richard Strauss et Max Reger.

La France. On y constate un renouveau rapide et important qui se distingue, entre autres, par un abandon du chromatisme systématique et par un retour de plus en plus prononcé pour les modes ecclésiastiques. C'est ainsi que l'on assiste à la naissance de particularités stylistiques toujours plus personnelles en passant de Bizet à Chabrier, à Fauré, puis à Debussy, à Ravel et ses successeurs.

2. *La révolution debussyste.*

Indépendamment des deux principaux courants esquissés ci-dessus, Debussy émerge à l'aube du XXe siècle comme un transformateur prodigieux du langage musical, en remettant en question les habitudes harmoniques, mélodiques et rythmiques. Son influence fut très grande et immédiate en France, à retardement à l'étranger.

3. *Les deux lames de fond du XXe siècle.*

La première vague vers 1910.

Elle est préparée à des degrés divers par quatre compositeurs : Debussy, Mahler, Scriabine et Max Reger. Mais elle sera accomplie par les cinq compositeurs suivants :

Arnold Schönberg et la totale remise en question du vocabulaire harmonique avec irruption de l'atonalité et, à partir de 1922, du dodécaphonisme.

Igor Stravinsky et son rôle prédominant dans le domaine rythmique (*Le Sacre du printemps*, 1913).

Anton Webern qui repense les problèmes des structures et de l'organisation générale des sons. Il sera l'idole des progressistes d'après 1945.

Alban Berg, à la fois romantique attardé et moderne engagé.

Bela Bartok qui tente un sorte de synthèse entre Schönberg et Stravinsky, tout en n'oubliant point Debussy et en introduisant le folklore.

La deuxième vague d'après 1945.

Elle est principalement représentée par Pierre Boulez et Karl-Heinz Stockhausen, donc par deux « élèves » de Messiaen. Les cours internationaux d'été de Darmstadt (à partir de 1946) devinrent le centre où se cristallisa la nouvelle vague qui se caractérisa par son idolâtrie pour Webern. En dehors des deux noms ci-dessus cités, il faut ajouter Bruno Maderna, Luigi Nono et Henri Pousseur. Les notions d'interdépendance des composantes d'une œuvre et des paramètres généralisés deviennent primordiales. Par ailleurs, il y a distinction entre hauteur des sons et harmonie d'un côté, durée et rythme de l'autre.

II. LA SITUATION MUSICALE EN FRANCE A PARTIR DE 1918

Bien qu'il soit difficile et en partie arbitraire de vouloir ramener à un dénominateur commun les nombreux compositeurs de l'entre deux guerres, on peut toutefois avancer avec une marge de sécurité suffisante que le phénomène marquant de cette époque est le néo-classicisme dont la France va être, pendant quelques décennies, la terre d'élection. On entend par cette appellation un retour au classicisme des XVIIe et XVIIIe siècles qui s'inscrit dans une volonté contre l'enflure stylistique et le pathos sentimental du romantisme.

L'artisan se trouvant à l'origine de ce mouvement esthétique est Erik Satie qui, aux côtés de Jean Cocteau, mit à la mode le Cirque, les Variétés et le Music-Hall qu'il célébra dans son ballet *Parade* (1917 en collabora-

tion avec Cocteau et Picasso). Mais c'est avec son chef-d'œuvre, *Socrate*, qu'il devint, en 1918, âgé alors de 52 ans, l'idole des salons parisiens, ce qui contribua à faire connaître davantage les particularités de son style : musique dépouillée, écriture archaïque, économie de moyens, concision et ironie.

Cependant l'œuvre qui, plus que *Socrate*, devait servir de grand départ au mouvement néo-classique fut la *Pulcinella* de Stravinski (1920) écrite sur des thèmes de Pergolèse. Pendant trente ans, jusqu'au *Rake's Progress* (1948-51), Stravinski fut à la fois le grand pourvoyeur et le grand avocat de la cause néo-classique, prônant le « retour à J.S. Bach » et affirmant qu'un son n'exprime que lui-même.

Toujours en 1920, le groupe des Six est créé avec Erik Satie comme chef spirituel et Jean Cocteau comme porte-parole. Ce dernier est le véritable agent publicitaire du groupe ainsi que leur guide intellectuel. Dans *Le Coq et l'Arlequin* (1918), il réclame un esprit nationaliste (*Je veux de la musique de France*) tout en partant en guerre à la fois contre Debussy et contre Wagner : « *Pelleas*, c'est de la musique à écouter dans les mains. Toute musique à écouter dans les mains est suspecte. Wagner, c'est le type de musique qui s'écoute dans les mains. »

Si Satie présida à la naissance du groupe des Six, il fut également à l'origine d'un nouveau groupement qui, en son honneur, prit le nom d'« Ecole d'Arcueil » et comprenait les compositeurs Henri Cliquet-Pleyel, Roger Désormière, Maxime Jacob et Henri Sauguet. On comprendra ainsi davantage son rôle considérable et l'importance de sa descendance spirituelle ; surtout si l'on ajoute que des compositeurs en marge comme Roland-Manuel et Jacques Ibert se sentaient proches de son esthétique. Bref, c'est l'essentiel de la musique française de cette époque qui se retrouve ralliée à la même conception générale (1).

III. LA REACTION DE « JEUNE-FRANCE »

Dans une telle atmosphère propice à un dessèchement de plus en plus généralisé, on pouvait s'attendre à ce qu'une réaction se produisit. C'est Yves Baudrier qui en fut l'instigateur, l'idée lui étant venue de fonder un nouveau groupe alors qu'il eut la révélation des *Offrandes oubliées* d'Olivier Messiaen en les entendant pour la première fois en 1935, exécutées par la Société des Concerts du Conservatoire. C'est à ce moment, dit-il, « que j'ai pris conscience du mouvement spiritualiste qui allait entraîner nombre de jeunes artistes en France ». Faisant part au futur auteur de la *Turangalîla-Symphonie* de son intention, celui-ci le dirigea vers Danel-Lesur, son condisciple et ami depuis la plus tendre enfance au Conservatoire National de Musique, et vers André Jolivet dont il avait apprécié les qualités dès 1930 en retenant son envoi au Comité de Lecture de la Société Nationale de Musique (2).

Encouragé par le consentement de ses trois confrères, Yves Baudrier rédigea en 1936 le *Manifeste* du nouveau groupe qui est suffisamment court pour être reproduit ici :

Les conditions de la vie devenant de plus en plus dures, mécaniques et impersonnelles, la Musique se doit d'apporter sans répit à ceux qui l'aiment sa violence spirituelle et ses réactions généreuses.

Groupement amical de quatre jeunes compositeurs français, Yves Baudrier, Daniel Lesur, André Jolivet et Olivier Messiaen, la Jeune France reprend le titre qu'illustra autrefois Berlioz et se propose la diffusion d'œuvres jeunes, aussi éloignées d'un poncif académique que d'un poncif révolutionnaire. Les tendances de groupement seront diverses ; elles s'uniront pour susciter et propager une musique vivante dans un même élan de sincérité, de générosité, de conscience artistique.

On y remarquera l'allusion à Berlioz, justifiant le nouveau titre adopté (3). A vrai dire, le choix était habile, puisqu'il permettait à la fois de souligner la volonté « romantique » du mouvement, tout en restant dans la lignée française. En outre, il permettait de remettre à l'honneur un grand compositeur alors fort déprécié par les milieux musicaux officiels.

Par ailleurs, on relèvera que les intentions énoncées sont suffisamment imprécises pour permettre des attitudes ainsi que des interprétations sensiblement différentes.

Passant de la théorie aux actes, un premier concert eut lieu le 3 juin 1936 à Paris, Salle Gaveau, sous le brillant patronage de Georges Duhamel, François Mauriac, Marcel Prévost et Paul Valéry. Les œuvres, dirigées par Roger Désormières, avec le concours du remarquable pianiste Ricardo Viñes, eurent d'emblée un grand succès que les concerts suivants confirmèrent. Le nouveau groupe avait réussi à s'imposer et sa réputation, en 1939, dépassait les frontières. Dispersé par la dernière guerre, le groupe ne reprit pas, par la suite, ses activités communes ; mais jamais il ne fut officiellement dissout. Comme l'écrivit Jolivet, « si Jeune France est mort en fait, le groupe vit toujours en nous (...). En 1936, nous avons eu le sentiment de réagir contre une esthétique desséchante. La suite nous a justifiés. »

---

(1) Rappelons qu'il s'agit ici d'une présentation schématique. Tout en se recommandant de Satie, certains compositeurs ne retenaient que certains aspects de son « credo » artistique. Un cas extrême est celui d'Arthur Honegger qui se distingua à la fois de Satie et de Cocteau en affirmant son admiration pour Wagner et son dédain de l'esthétique de foire et de Music Hall. Aussi est-ce dans une volonté de dégager les tendances prédominantes qu'il faut comprendre notre esquisse ébauchée ici.

(2) A vrai dire, ces trois derniers compositeurs avaient déjà l'habitude d'agir ensemble, puisqu'ils animaient avec Georges Migot et Paul Le Flem les Concerts de musique de chambre fondés à la Schola Cantorum et portant le nom de *Spirale*.

(3) En dehors du fait que Berlioz fut l'un des brillants « Jeune France » des années 1830, il est possible que le contexte politique de l'époque (arrivée du nazisme au pouvoir en 1933, réoccupation de la Rhénanie par les armées allemandes en 1936) n'ait point été étranger à une affirmation « nationale » du groupe, encore que ses membres ne puissent en aucune façon être considérés comme des « nationalistes », leur programme étant nettement à vocation universelle.

IV. CONSIDERATIONS GENERALES SUR L'ETHIQUE ET L'ESTHETIQUE DE « JEUNE FRANCE »

Dans une première observation, quelques remarques s'imposent. Il y a d'abord et surtout — nous l'avons déjà dit — la volonté de lutter contre le néo-classicisme, desséchant aux yeux de nos compositeurs. En somme, il s'agit d'une sorte de retour au romantisme, à l'instinct, à l'émotion, aux forces irrationnelles. Et aussitôt une sorte d'ambiguïté dans les intentions du mouvement apparaît. En effet, prôner l'émotion et les forces irrationnelles, n'est-ce pas là l'essence du romantisme allemand ? Or, nos musiciens se veulent français et c'est Berlioz qui leur servira de ralliement, étant à la fois romantique et français. Mais l'image de marque de l'auteur de la *Fantastique* ne suffit pas à élucider les problèmes posés et la sorte de contradiction qu'il y a à vouloir être à la fois dans la lignée française tout en tendant vers l'irrationalité, voire la magie incantatoire. Aussi verrons-nous, en fait, chacun selon son tempérament réagir d'une manière différente à partir d'une base commune.

Rappelons que le néo-classicisme était à la fois dirigé contre Wagner et contre Debussy, tout en se voulant français et nationaliste. Désormais — donc avec la « Jeune France » — l'anathème jeté contre Wagner est levé, sans qu'il soit réellement réhabilité. Par contre, Debussy est remis à l'honneur. A vrai dire, du romantisme à l'impressionnisme, il y a davantage un phénomène de nuance et d'imperceptible transition de l'un à l'autre qu'une opposition tranchée, ce qui va permettre à nos compositeurs de s'inscrire dans cette direction qui englobe à la fois le romantisme et l'impressionnisme.

Si les quatre membres de notre quatuor sont nettement différents l'un de l'autre, on peut assez facilement les regrouper deux à deux selon leurs affinités :

1. Baudrier et Lesur, qui rejettent les recherches théoriques, causes de la déshumanisation de la musique et du divorce entre le compositeur et le public.

2. Jolivet et Messiaen, pour qui les recherches de langage, même complexes, ne sont pas incompatibles avec l'humanisme, à condition de s'inscrire dans une sorte d'harmonie cosmique.

A partir de cette première classification, rien n'est plus révélateur que d'observer leur comportement vis-à-vis de certains compositeurs.

Si Berlioz et Debussy font l'unanimité, les positions se font déjà plus nuancées avec Wagner, Daniel Lesur reconnaît volontiers l'immensité de son génie tout en restant secrètement fort réservé quant à son esthétique. Baudrier a pour lui des sympathies certaines, tout en restant prudent : « Je n'exclus pas plus Mozart que Wagner des grands exemples dont il faut tirer profits. » (4). Jolivet semble bien avoir une secrète attirance envers lui ; quant à Messiaen, il ne cache ni sa sympathie ni son admiration.

Passons à la « trinité viennoise » atonale. Daniel-Lesur ainsi que Baudrier lui sont franchement hostiles et clament fortement qu'il n'y a rien à espérer en empruntant cette voie. Ce faisant, ils restent fidèles à la position française usuelle d'entre les deux guerres, en particulier celle des néo-classiques. Jolivet a une indiscutable sympathie pour eux et leur témoigne un intérêt certain, ce qui ne l'empêche pas d'être franchement contre le dodécaphonisme. En ce qui concerne Messiaen, il y a à la fois de l'attirance et de la répulsion pour cette musique qui deviendra l'un de ses grands tourments, surtout quand Boulez prendra fermement position en sa faveur.

Si l'on passe au Stravinsky néo-classique, on constate que Yves Baudrier — ainsi que Daniel Lesur — lui resteront favorables. Alors que Jolivet et Messiaen regretteront le temps du *Sacre*...

Ces indices suffisent à eux seuls à établir un clivage dans le groupe. En particulier, on observera que la plus ou moins grande perméabilité au romantisme (et néo-romantisme) allemand va parallèlement à un comportement éthique et technique différent.

Baudrier et Daniel-Lesur se contentent d'être fidèles à la doctrine essentielle du manifeste : humaniser la musique, lui rendre son lyrisme. Pour ce faire, ils se contentent d'un langage musical basé sur la tradition, mais qui n'empêche ni les audaces ni les nouveautés.

Jolivet et Messiaen ne veulent pas seulement une musique humaine, mais aussi une musique incantatoire, chargée d'un fluide magique, cosmogonique et en harmonie avec l'univers. Pour atteindre ce but, ils ne reculent pas devant les audaces d'avant-garde, les remises en question de la technique traditionnelle, l'abandon de la tonalité ou de la modalité.

Ces premières constatations faites, il nous va falloir maintenant reprendre en détail les problèmes posés, c'est-à-dire compositeur par compositeur. Ce sera l'objet de la deuxième partie de notre étude.

Pour terminer, nous donnons une bibliographie très complète, sans prétendre toutefois être exhaustive.

BIBLIOGRAPHIE

I. *Documentation générale*

AUSTIN (William). *Music in the 20th Century.* New York, Norton, 1966. En particulier, p. 390-395 consacrées à Messiaen,

— *Neue Musik,* in : MGG (supplément ; repris in : *Epochen in Einzeldarstellungen,* Kassel, Bärenreiter 1974, p. 386-461.

BARRAUD (Henri). *Pour comprendre les musiques d'aujourd'hui.* Paris, Le Seuil, 1968. Messiaen, p. 93-104, Jolivet, p. 159-162.

(4) *Réponse à une enquête,* in : *Contrepoints* 1946, p. 49.

BOULEZ (Pierre). *Stravinsky demeure,* in : *Relevés d'apprenti.* Paris, Le Seuil, 1966, p. 75-145. Aussi in : *Musique russe I* (éd. P. Souvtchinsky), Paris, P.U.F. 1953.

BRELET (Gisèle). *Musique contemporaine en France,* in : *Histoire de la musique* II, Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard 1963, p. 1093-1272, en particulier les p. 1145-1169 consacrées au groupe *Jeune France.*

DUMESNIL (René). *Histoire de la musique V.* Paris, Colin 1960. Surtout les p. 207-229 (Jeune France).

GOLEA (Antoine). *Esthétique de la musique contemporaine*. Paris, P.U.F., 1954 (p. 151-171 consacrées à Jolivet).
— *L'Aventure de la Musique au XXe siècle*, in : Revue *Le Point*, 1961.
— *Vingt ans de musique contemporaine*. Paris, Seghers, 1962.
HODEIR (André). *La musique depuis Debussy*. Paris, P.U.F., 1961. Surtout p. 81-103 consacrées à Messiaen.
ROY (Jean). *Musique française*. Paris, Debresse, 1962. Jolivet (p. 321-341), Daniel-Lesur (p. 343-360), Messiaen (p. 361-384).
STUCKENSCHMIDT (Hanz Heinz). *Musique nouvelle*. Paris, Correa, 1956.
— *Schöpfer der neuen Musik*. Munich, D.T.V., 1962 Surtout *Olivier Messiaen und La Jeune France*, p. 153-161.
VOGT (Hans). *Neue Musik seit 1945*. Stuttgart. Reclam 2/1975. Intéressante analyse de la *Messe de la Pentecôte*, p. 239-243.

II. *Documentation spécialisée*

(dans la mesure où elle n'est pas déjà indiquée sous I)

JEUNE FRANCE

BROTHIER (Jean-Jacques). *La Jeune France*, éd. par l'Association des « Amis de la Jeune France ».

Yves BAUDRIER

BAUDRIER (Yves). *Avec Igor Stravinsky*, in : *Musique russe I* (éd. P. Souvtchinsky), Paris, P.U.F., 1953, p. 139-146.
— *Image et Musique*, in : *Polyphonie*, 1950, n° VII, p. 46.
— *Réponse à une enquête*, in : *Contrepoints*, 1946, P. 46-49. Intéressante explication de ses théories.
GOLDBECK (Fred). *Current Chronicle* (analyse de la musique de film de Baudrier), in : *Musical Quarterly*, 1950 (XXXVI), p. 458-460.

DANIEL-LESUR

DANIEL-LESUR - Yves BAUDRIER. *Dialogue*, in : *Revue Musicale*, avril 1946.
GAVOTY (Bernard) et DANIEL-LESUR. *Pour ou contre la musique moderne*. Paris, Flammarion, 1957.
Plaquette bibliographique avec une introduction de Bernard Gavoty. Publication assurée par un groupe de 15 éditeurs, 1971.

André JOLIVET

DEMARQUEZ (Suzanne). *André Jolivet*. Paris, Ventadour, 1958.
JOLIVET (André). *Réponse à une enquête*, in : *Contrepoints*, 1946, n° 1, p. 33-37. Très intéressante analyse par le compositeur de ses propres procédés.
MICHEL (Gérard). *André Jolivet, essai sur un système esthétique musical*, in : *La Revue Musicale*, 1947, n° 204, p. 8-26. Analyse intéressante.
POLYPHONIE 1949, n° 5. Bibliographie : catalogue des œuvres.
ZODIAQUE, avril 1957, n° 33 consacré à Jolivet.

Olivier MESSIAEN

CHAILLEY (Jacques). *Trois petites liturgies de la présence divine*, d'Olivier Messiaen, in : *l'Education musicale*, n°s 152, 153 (1968), 156, 158 (1969), 166 et 168 (1970).
DREW (David). *Messiaen, a Provisional Study*, in : *The Score*, 12, 13, 14 et 15 (1955).
FREMIOT (Marcel). *Le rythme dans le langage d'Olivier Messiaen*, in : *Polyphonie*, 1948, n° 2, p. 58-64.
GOLEA (Antoine). *Rencontres avec Olivier Messiaen*. Paris Julliard, 1961.
KEMMELMEYER (Karl-Jürgen). *Die gedruckten Orgelwerke Olivier Messiaens bis zum « Verset pour la fête de la Dédicace »*. Regensburg, Bosse, 1975.
LEGUENE (Annick). *L'utilisation des chants d'oiseaux dans l'œuvre d'Olivier Messiaen*. Maîtrise de l'U.E.R. de Musicologie, Paris.
MARI (Pierrette). *Olivier Messiaen*. Paris, Seghers, 2/1970.
MELOS. *Hommage à Messiaen*, in : n° XXV (1958), p. 386 ss, avec P. Boulez, J. Barraqué, Y. Loriod, etc.
MESSIAEN (Olivier). *Conférence de Bruxelles*. Paris, Leduc, 1960.
— *Introduction au « Mana » de Jolivet*. Paris, Costallat, 1946.
— *Le rythme chez Stravinsky*, in : *Revue Musicale*, mai 1939.
— *Réponse à une enquête*, in : *Contrepoint*, avril 1946, p. 73-75.
— *Technique de mon langage musical*. Paris, Leduc, 1944. Ouvrage fondamental.
ROSTAND (Claude). *Olivier Messiaen*. Paris, Ventadour, 1957.
SAMUEL (Claude). *Entretiens avec Olivier Messiaen*. Paris, Pierre Belfond, 1967.
WAUMSLEY (Stuart). *The Organ Music of Olivier Messiaen*. Paris, Leduc, 1969. Aperçus techniques intéressants.

EXAMENS ET CONCOURS

C.A.P.E.S. 1976
PALMARES

AFFETOUCHE Gérard ; APLETCHEEFF Boris ; AVISSE Thérèse ; BAPTISTE Didier ; BAUDOIN Brigitte ; BENCE Anne ; BERLIER Jean-Paul ; BEROT Bernard ; BLACHE Christine ; BOIVIN Philippe ; BOURDON Annie ; BOUSSEAU Pierre ; BREHERET Alain ; BREMOND Bernard ; BRESSON Dominique ; BROUSSAUDIER Joseph ; BROUTE Lydie ; BRUNET Dominique ; BRUSSEAU Colette ; CALATAYUD Jacques ; CAPITAINE Germaine ; CAVANNA Bernard ; CEVAER Hervé ; CHALET Jean-Pierre ; CHAUCHEREAU Jean-Yves ; COLOMBAT Daniel ; COURROY Sabine ; CULIOLI Christine ; DALEST Denise ; DALTROFF Pierre ; DARMENDRAIL Françoise ; DEBRUN Dominique ; DECARSIN François ; DELMAS Evelyne ; DERRIENNIC Danielle ; DOUYAU Martine ; DUCOL Annie ; DUMAS Michèle ; ERNOUT Chantal ; ESPITALIER Françoise ; RAES Olivier : FAIVRE Lucile ; FALALA M. Emmanuelle ; FARGE Pauline ; FAVEREAU Jean-Paul ; FISCHER Arnaud ; MITCH Rebecca ; FONSA A.-Marie ; FRAISSE Régis ; GAUTHIER M. Véronique ; GAUTIER Véronique ; GHEINET Mireille ; GIUGLARIS Maryse ; GLADINE Françoise ; GRANET Geneviève ; GUIBLET Jean ; HAYRABEDIAN Roland ; HERTZOG Georges ; JANKOWIAK Richard ; JEZEQUEL Annie ; JOLY Bernard ; JOLY Martine ; JUILLARD Maurice ; LAMARCHE M. Hélène ; LAMBLIN André ; LAMORTHE Isabelle ; LATERRADE Marc ; LAURENT Brigitte ; LAVALLEE Elisabeth ; LAVOIGNAT Jean-Claude ; LECARPENTIER Michel ; LEFORT Françoise ; LENUZZA Colette ; LE TORTOREC Pierre Yves ; LOQUET Alice ; MARGULIS Catherine ; MAS Christian ; MASSOL Germaine ; MELOCHE Eric ; MEMBRE Patrick ; MERLI Marc ; MEYER Christine ; MEYER Jacqueline ; MISLIN Jean ; MOLL Olga ; MULLER J.-Luc ; NOUGARET François ; OMEYER Annie ; OMEYER Jean-Caude ; PARDOUX Claude ; PATOUILLARD Françoise ; PERRETTE Christian ; PICHON Renée ; PIERRE Christine ; PIERRE Françoise ; PINARD Maurice ; POTTIER M. Anne ; PROUTEAU M. Françoise ; PUISSANT Anny ; PUISSANT J.-Marie ; QUERCIA Mireille ; RABUEL Yves ; RAFFIN Jean ; RASTOLL Catherine ; RENAULT Brigitte ; REY Jean-Paul ; RIAUX Régine ; RONDREUX Agnès ; ROUDIER Josyane ; RUHLMANN Jean-Jacques ; SACHS Bertrand ; SARAZIN Philippe ; SPITONI Catherine ; TANT Jean-Louis ; TERREE Françoise ; TOURNEUX Thérèse ; TRAN Madeleine ; VAN ERPS Claire ; VINCIGUERRA Nicole ; VUILLARD Catherine.

Equivalences accordées en vue de la poursuite d'études dans les sections d'Education musicale des universités.

Article premier. — L'article premier de l'arrêté du 19 Juin 1970 est remplacé par les dispositions suivantes

Article premier

Le président de l'université peut accorder, par décision individuelle, la dispense du baccalauréat de l'enseignement du second degré en vue du diplôme d'études universitaires générales (mention Lettres et Arts, section Musique) aux candidats justifiant des titres suivants :

Prix ou accessit obtenus au Conservatoire national supérieur de musique dans l'une des spécialités suivantes : Esthétique, Histoire de la musique ou musicologie, Analyse, Harmonie, Contrepoint, Fugue, Composition, Orgue et improvisation à l'orgue, Accompagnement au piano, Direction d'orchestre.

Médaille d'or se rapportant aux disciplines suivantes obtenue dans un conservatoire national de région ou une école nationale de musique :

Ecriture, Analyse, Composition, Orgue et improvisation à l'orgue, Accompagnement au piano, Direction d'orchestre.

Brevet de technicien des métiers de la musique.

Calendrier des épreuves écrites des concours de recrutement de professeurs : Agrégations, C.A.P.E.S. (épreuves théoriques) Session 1977.

Agrégation d'Education musicale et Chant choral

Mardi 17 *mai :*
Dissertation sur un programme de caractère général ...... 8 heures à 14 heures

Mercredi 18 *mai :*
Dissertation d'Histoire de la musique .... 8 heures à 14 heures

Vendredi 20 *mai :*
Ecriture musicale .... 8 heures à 14 heures

Samedi 21 *mai :*
Dictée musicale .... 11 heures à 12 heures

II. — Certificat d'aptitude au professorat de l'enseignement du second degré Section Education musicale et Chant choral

Lundi 18 *avril :*
Contrôle de l'oreille :
épreuve *a*) début de l'épreuve 9 h 30
épreuve *b*) .... 14 h 30 à 15 h 30

Mardi 19 *avril :*
Ecriture musicale .... 8 heures à 13 heures

Jeudi 21 *avril :*
Dissertation sur l'Histoire de la musique et des formes musicales en liaison avec les autres aspects de la civilisation. 8 heures à 14 heures

AGREGATION SESSION DE 1976

DISSERTATION SUR UN PROGRAMME DE CARACTERE GENERAL NON LIMITE A LA DISCIPLINE

Durée : 6 heures

Dans quelle mesure l'histoire de la littérature et des Beaux Arts aux XVII[e] et XVIII[e] siècles vous paraît-elle justifier cette réflexion de Diderot ?

« Ceux qui ont créé l'art n'ont eu de modèle que la nature ; ceux qui l'ont perfectionné n'ont été que les imitateurs des premiers, ce qui ne leur a point ôté le titre d'hommes de génie, parce que nous apprécions moins le mérite des ouvrages par la première invention et la difficulté des obstacles surmontés que par le degré de perfection et d'effet ».

DISSERTATION D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE PORTANT SUR UN PROGRAMME DE QUESTIONS OU D'AUTEURS

Durée : 6 heures

La Symphonie au XIX[e] siècle après Beethoven : décadence ou renouveau ?

ECRITURE MUSICALE

Durée : 6 heures

Texte à harmoniser pour quatuor à cordes en respectant son style et écrire pour cette même formation une variation ou un court développement à partir d'un de ses fragments.

Allegro

espressivo

28 mesures

DICTEE

Violon

Alto

Violoncelle

mf

pizz.

pizz.

mf

pizz.

dim.

arco

8va

cresc.

mf

cresc.

cresc.

cresc.

Fixation, pour le baccalauréat de l'enseignement du second degré et le baccalauréat de technicien, des dates et horaires des épreuves d'examens de la session de 1977 et de la session de 1978 pour les épreuves anticipées de français.

Dans les centres situés en France, les épreuves écrites du baccalauréat de l'enseignement du second degré auront lieu, en 1977, dans l'ensemble des académies, aux dates suivantes :

— mardi 14 juin 1977, de 14 heures à dix-huit heures mardi 21 juin 1977 et mercredi 22 juin 1977.

Les épreuves de travaux pratiques de la série A (option A 6 Education musicale) se dérouleront à une date fixée par les recteurs.

Les épreuves facultatives devront se dérouler entre le 23 mai et le 10 juin 1977 inclus.

Les épreuves écrites de la session de remplacement du baccalauréat de l'enseignement du second degré (session de 1977) auront lieu, dans l'ensemble des académies, aux dates suivantes suivantes :

— mercredi 7 et jeudi 8 septembre 1977.



L.V. BEETHOVEN (1770-1827)

SEPTIÈME SYMPHONIE EN LA MAJEUR OPUS 92 (1812)

J.-J. PREVOST

Professeur au C.E.S. International de Fontainebleau
Organiste à l'Eglise Réformée

Partition de poche HEUGEL P.H. 13
Discographie :
Orchestre philharmonique de Berlin, dir. H. von KARAJAN. Disque D.G.G. 138 806.
Disque du bac 1977: PATHE MARCONI: 051-14150
Bibliographie :
Jean et Brigitte MASSIN L. v. Beethoven Club français du Livre 1967.
Jean CHANTAVOINE, Les Symphonies de Beethoven, Ed. Pierre Belfond 1970.
Max PINCHARD, A la recherche de la musique vivante, Editions ouvrières 1967.
Romain ROLLAND, Beethoven, îes grandes époques créatrices. Ed. du Sablier.

GENERALITES

En 1977, le monde musical célèbrera le 150e anniversaire de la mort d'un des titans de la musique : L. v. BEETHOVEN. Titan, Beethoven l'est par le caractère héroïque de sa **vie** et de son **œuvre,** mais surtout par la manière dont il a surmonté les dures, multiples et implacables épreuves de l'une par l'accomplissement volontaire, patient, et obstiné de l'autre. Beethoven a cherché et trouvé en lui-même l'énergie pour lutter contre son absurde infirmité : la surdité, contre les barrières de la société, contre de fréquentes désillusions sentimentales. Ce faisant, il a fait don aux hommes de sa musique par laquelle, nous dit-il, ils seront libérés de la misère où ils se traînent... Ce cheminement qui va de la misère (entendez par là, la misère de l'âme) et des luttes vers la joie, cette étincelle divine, c'est en particulier celui des symphonies, et plus précisément des symphonies impaires : III (l'héroïque), V (le destin), VII et IX (l'ode à la joie). La septième symphonie marque une étape nécessaire entre le drame de la cinquième et la joie conquise de la neuvième : c'est celle de la délivrance et de la liberté. Celles-ci s'expriment tout au long des quatre mouvements par une perpétuelle animation et jubilation rythmiques qui ont fait dire à Wagner que cette symphonie est une « Apothéose de la danse », la danse étant l'accomplissement de la motricité irrésistible du rythme et par essence libératrice.

Cette œuvre a été écrite parallèlement à la huitième symphonie pendant l'hiver 1811-1812 à Toeplitz, ville d'eau où Beethoven espère guérir son ouïe malade. Elle a été achevée le 13 mai 1812 mais les premières esquisses remontent à 1806. (la huitième sera terminée en octobre 1812). Elle fut dirigée pour la première fois à Vienne, par Beethoven lui-même, le 8 décembre 1813, lors d'un concert organisé par Maelzel (l'inventeur du métronome). On ne s'étonnera pas de ce que Beethoven indique des mouvements métronomiques avec précision !). Ce concert donné au profit des Autrichiens et des Bavarois blessés à la bataille de Hanau, contenait en outre une médiocre œuvre de crconstances : la Bataille de Wellington op. 91 (1).

Beethoven avait reçu l'héritage de la forme classique de la symphonie des mains de Haydn (1732-1809) dont il a été en 1792 l'élève à Vienne. Cette forme sera à peu près respectée dans la septième symphonie. Elle possède quatre mouvements, dont le premier est précédé d'une introduction lente (comme dans les première, deuxième et quatrième symphonies).

- Les deux mouvement extrêmes (rapides) sont de forme sonate :

Exposition des 2 thèmes : l'un principal, dans le ton de l'œuvre, l'autre secondaire dans un ton voisin.

Développement qui n'utilise ici que le thème principal.

Réexposition des 2 thèmes dans le ton de l'œuvre.

Dévelopement terminal particulièrement important dans cette symphonie où Beethoven ne se contente pas d'une simple **coda.**

- Le deuxième mouvement, qui devrait être un mouvement lent, est ici un allegretto, mais nous dit Schindler, l'un des familiers et biographe de Beethoven, c'est plutôt un « Andante quasi allegretto ».

C'est donc un mouvement modéré, qui finalement fait figure de mouvement lent après le premier mouvement Vivace (très rapide). Il a la traditionnelle forme d'un lied.

• Dans le troisième mouvement, Beethoven remplace le menuet habituel chez Haydn et Mozart par un Scherzo. Le remplacement du menuet, vestige de l'ancienne forme suite qui avait donné naissance à la sonate et à la symphonie, par un scherzo dans les deuxième, troisième, quatrième, cinquième, septième et neuvième symphonies, constitue l'apport principal de Beethoven à la symphonie. Rappelons que « io scherzo » en italien signifie « je plaisante », ce qui explique l'allure rapide et le caractère enjoué du scherzo. Il est écrit à trois temps (comme le menuet) mais se bat à un temps. Il est généralement repris deux fois avec un trio intercalaire au caractère plus mélodique. Ici, comme dans la quatrième symphonie, le scherzo est repris trois fois (et donc le trio deux fois).

L'orchestre se compose du quatuor (?) à cordes, qui comme chacun sait, est un quintette (puisque les violons sont divisés par deux, et que les contrebasses ne doublent pas nécessairement les violoncelles) auxquelles s'ajoutent : deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, deux cors, deux trompettes et deux timbales.

ANALYSE DE L'ŒUVRE

Cette analyse ne peut se lire et se comprendre qu'en se rapportant constamment à la partition d'orchestre qu'elle tente de décrire et d'expliquer (attention aux instruments transpositeurs : lire la clarinette ou le cor en la en clé d'ut première ligne, la trompette ou le cor en ré en clé d'ut troisième ligne, le cor en mi b en clé de fa).
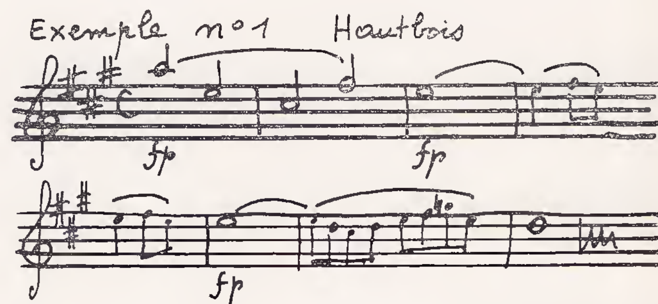
A la fin, un tableau récapitulatif montrera les grandes articulations de l'œuvre. Il y apparaîtra avec quel souci d'architecte Beethoven a construit son œuvre : équilibre des mouvements entre eux, symétrie et justes proportions des grandes sections à l'intérieur de chaque mouvement (exposition, développement...). Ce qui n'y apparaîtra pas, afin de lui conserver une certaine simplicité et efficacité, ce sont les petites articulations, c'est-à-dire les épisodes relativement brefs mais nombreux qui, s'enchaînant les uns les autres constituent une section. Or, c'est de l'enchaînement de ces épisodes que naît la progression dramatique de l'œuvre : les moments de tension (épisodes crescendo), de paroxysme (épisodes fortissimo), de détente (decrescendo), de calme (piano). La prise de conscience de la dynamique sonore de chaque épisode me paraît être un élément aussi important dans l'analyse que celle des modulations : la fréquence et la nature des modulations étant tributaires de celles de la courbe de l'intensité sonore ou réciproquement.

INTRODUCTION : Poco sostenuto (noire = 69) 62 mesures La Majeur 4/4

6 sections, d'une dizaine de mesure chacune, présentant 4 motifs distincts ABCD, s'ordonnant en A B C B' C' D (forme lied).

1re section (A) - La majeur mm 1 à 9

Long motif de hautbois **(ex. 1)** ponctué quatre fois **(mm 1.3.5.7)** par un accord de tout l'orchestre, chaque ponctuation amène un instrument nouveau pour accompagner le hautbois : m. 3 la clarinette, m. 5 le cor, m. 7 le basson, leurs entrées imitant les quatre premières blanches du motif de hautbois.
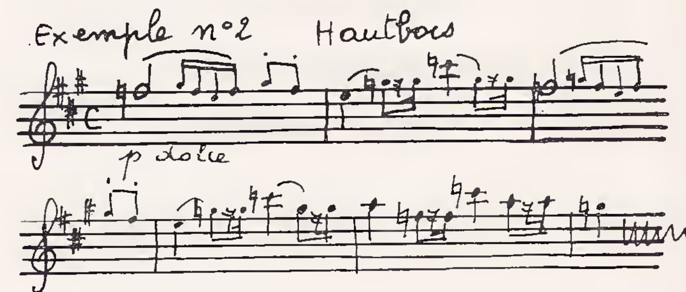


2e section (B) - La majeur à Do majeur mm. 10 à 23 (modulations de la majeur à do majeur, en passant par ré majeur à partir de la m. 19).

Gammes ascendantes staccato et pp des violons et des altos, combinées aux premières blanches du motif de hautbois aux clarinettes et bassons. Les bois, les violons et les altos s'emparent de ces gammes jouées crescendo pour aboutir au FF de la mesure 15, FF qui se maintiendra jusqu'à la m. 22 alimenté par les longs accords tenus des bois et des cuivres, pendant lesquels les cordes graves et aigues échangent les deux motifs de gammes ascendantes et de blanches. Le diminuendo de la m. 22 prépare la troisième section.

3e section (C) - Do majeur mm. 23 à 33

Section plus calme dans une nuance piano dolce à pp, après le grand FF de la deuxième section. Un motif de 6 mesures **(ex. 2)** s'y fait entendre aux hautbois, harmonisé par les bois moins les flûtes, ce qui lui confère un caractère champêtre.



Ce motif est constitué d'une cellule de deux mesures, répétée et amplifiée à 4 mesures la deuxième fois. Pendant les deux dernières mesures on notera un frémissement des violons qui n'est pas sans rappeler la symphonie pastorale où le hautbois tenait déjà une si grande place).

A la m. 29 ce motif passe aux premiers violons, harmonisé par les deuxièmes violons et altos, alors que les cordes graves et les bois moins les clarinettes font entendre des batteries de notes répétées.

4e section (B') - De Mi majeur à Do majeur mm. 34 à 41

A la m. 34, brutale modulation à la tierce majeure supérieure : mi majeur. Les gammes FF de la deuxième section reprennent leur ascension aux cordes graves et aux deuxièmes violons, tandis que le motif de blanches s'amplifie à tous les autres instruments et que les timbales ponctuent sur un mi tous les temps forts. Un accent FF toutes les deux mesures est provoqué par les chutes d'octaves dans les batteries de notes répétées des altos divisés, au moment où les gammes prennent leur départ chaque fois un degré plus haut : sol dièse, la dièse, si, do bécarre.

5e section (C') - Fa majeur mm. 42 à 52

Le motif de hautbois de la troisième section se fait entendre cette fois-ci en Fa majeur et à la flûte accompagné par les autres bois. La reprise de ce motif (m. 48) se fait entendre comme précédemment aux premiers violons.

6e section (D) - Mi majeur mm. 53 à 63

Section conclusive sur la dominante qui prépare l'entrée du Vivace par une atmosphère d'attente. Les contours mélodiques s'estompent, alors que se dessine peu à peu, aux flûte et hautbois d'une part et aux violons d'autre part, le motif rythmique qui animera toute le Vivace.

VIVACE 387 mesures La Majeur 6/8

Ce Vivace est de forme sonate à deux thèmes; on verra que le premier de ces deux thèmes a une importance telle, qu'il réduit le second à un rôle de motif épisodique et que l'on pourrait se demander si l'on n'a pas affaire à un mouvement monothématique cher à Haydn.

Exemples n°3 Flûte

a) 8ve

b) 8ve Cordes

c) 8ve

p f > p f

Il est entièrement dominé par le rythme : croche pointée - double croche - croche.

Il se compose des 4 parties traditionnelles : Exposition - Développement - Réexposition - Développement final.

Exposition - La majeur à Mi majeur mm. 63 à 176

La flûte et le hautbois lancent fermement le motif rythmique qu'ils avaient ébauché à la fin de l'introduction sur l'unique note mi, ils sont rejoints par les bassons (m. 65) puis par les clarinettes et les cors (m. 66).

A la mesure 67, ce rythme engendre le thème principal joué à la flûte (**ex. 3**).

Ce thème est en trois parties, chacune des trois parties étant faites d'une cellule qui se répète deux fois.

Dans les parties 2 et 3, le hautbois s'est joint à la flûte, soutenus par les accords prolongés des autres bois alors que les cordes se limitent à de discrètes ponctuations. Le bref écho des cordes répondant aux flûte et hautbois dans la deuxième partie du thème ne sera pas sans importance dans la suite.

A la mesure 84, on assiste à un premier crescendo de tout l'orchestre sur la queue du thème qui mène à un point d'interrogation sur un accord de septième de dominante. A la mesure suivante (m. 89), le thème lancé par une gamme fusée des violons et des altos est repris à toute volée par les premiers violons et les cordes, soutenus par tout l'orchestre. On notera la couleur somptueuse de ce tutti, due précisément à la présence des cors. Violoncelles et contrebasses, trompettes et timbales, scandent le rythme fondamental, alors qu'une grande agitation de doubles croches règne parmi les deuxièmes violons et les altos. A la mesure 101, alors que les double-croches des deuxièmes violons continuent, nous assistons à un petit développement mélodique sur la deuxième partie du thème : violoncelles et contrebasses multiplient le motif ascendant, alors que les premiers violons échangent le bref écho avec les bois moins les clarinettes. A la mesure 109 nous arrivons à un pont très modulant en do dièse mineur (mm. 109 à 115) et en sol dièse mineur (mm. 116 à 119) où les premiers violons et les bois moins les clarinettes échangent des répliques sur la première partie du thème principal, sur un rythme très dansant dû aux contretemps des deuxièmes violons et des altos. Ce pont débouche à la mesure 119 sur un motif joué à la flûte et aux premiers violons que l'on peut prendre comme deuxième thème, d'autant qu'il est à la dominante : mi majeur, et que son caractère est plutôt mélodique que rythmique comme le veut l'étiquette (**ex. 4**), mais il ne figurera pas dans le développement.

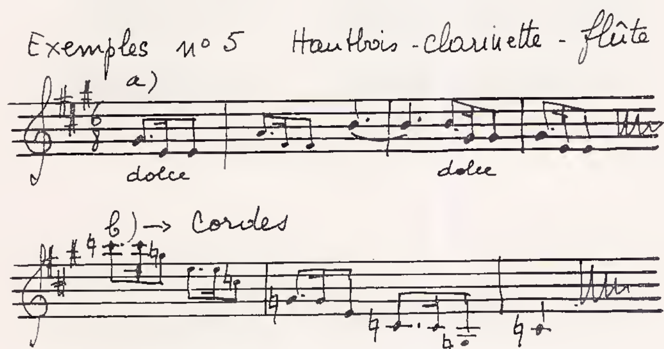
Exemple n°4 Violons 1 + flûtes

8ve

cresc. f sf

Il est suivi (m. 130) par un motif de fanfare sur le rythme fondamental, joué aux bois moins les flûtes (partie ascendante) puis, par tous les bois (partie descendante), avant de conclure sur un arpège à

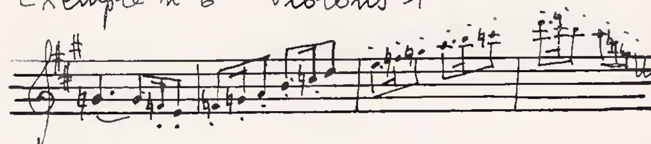
l'unisson descendant et modulant (do majeur) des cordes (mm. 136 et 137) qui réapparaîtra dans le développement (**ex. 5**).



Deux sauts de quarte à l'unisson des cordes : dominante-tonique (le deuxième avec hautbois et bassons) confirment la tonalité de do majeur et immobilisent l'orchestre (m. 141). A la mesure 142, début d'un second grand crescendo sur la tête du premier thème, répété quatre fois au violon puis gravissant un à un tous les échelons du pentacorde la, si do dièse, ré dièse, mi, stimulé par de petits éléments de trois notes conjointes montantes qui fusent de plus en plus serrés aux bois et aux cordes graves. Ce crescendo débouche (m. 152) sur un FF de quatre mesures de tout l'orchestre, cassé par une brusque sixte napolitaine pianissimo (m. 156). Le fortissimo et la sixte napolitaine sont répétés une seconde fois mm. 158 à 163. S'ouvre maintenant, m. 164, une période conclusive de l'exposition sur la tête du premier thème que s'échangent les premiers violons unis aux bois et les cordes graves. Cette période s'achève à la dominante par une formidable gamme de mi majeur à l'unisson (qui s'immobilise sur la note sensible ré dièse), martelée d'appogiatures aux cordes et bousculée par les contretemps des vents et des timbales. Après deux mesures de silence, on peut reprendre l'exposition ou déboucher sur le développement.

Le développement - Do majeur à La majeur mm. 177 à 277

La note sensible ré dièse sur laquelle s'étaient immobilisées les cordes à la fin de l'exposition, trouve sa résolution sur la tonique **mi** après une chute de septième majeure. Une pénible montée chromatique de quatre notes prolonge alors en écho la gamme de la fin de l'exposition : mi, fa, fa dièse, sol. A nouveau deux mesures de silence, et sur la note sol, pp, lancée par les premiers violons, réapparait à nu le rythme fondamental; les seconds violons puis le basson et les altos entrent sur le même rythme et sur une nouvelle note de l'accord parfait de do majeur. Le sentiment d'attente provoqué par ce rythme obstiné et par cet accord qui se complète progressivement débouche, m. 185, sur un canon à cinq voix dont chacune d'elle est une amplification sous forme de gamme de la tête du thème initial (**ex. 6**).



Les entrées se font, pp, toutes les deux mesures : aux contrebasses (m. 185), aux premiers violons (m. 187), aux seconds violons et altos réunis (m. 189) au hautbois (m. 191), à la flûte et au basson réunis (m. 193). Elles conduisent à des mouvements contraires qui débouchent (m. 195) à six mesures de crescendo de dessin horizontal à tous les instruments, aboutissant au F de la m. 201 qui installe solidement l'accord parfait de do majeur. Après le dessin de gammes et le dessin horizontal arrive maintenant un dessin d'arpèges inspiré des mm. 136 et 137 de l'exposition. (cf. **ex. 5**). Les bois et les cordes vont désormais s'opposer jusqu'à la m. 219 sur ce dessin d'arpèges. A la m. 220, nous arrivons à un bref divertissement, p, sur le thème principal que continuent de se renvoyer les bois et les cordes à travers des modulations qui se précipitent : fa majeur (mm. 222 à 225), sol majeur (mm. 226 à 227), sol mineur (mm. 228 à 230), ré mineur (mm. 230 à 235). A la m. 236, débute un crescendo dissonant dont les âpres frottements de secondes vont nous conduire jusqu'au FF de la m. 254, renforcé par l'arrivée des timbales. Le développement se poursuit alors sur deux motifs de trois notes empruntées à la tête du thème principal. A la m. 274, le rythme fondamental réapparait sur la note **mi** aux flûte, clarinettes, et cors, puis harmonisé en la majeur par tous les vents préparant la réexposition du thème principal en la majeur qui se fera après avoir été lancée par deux gammes fusées de toutes les cordes réunies.

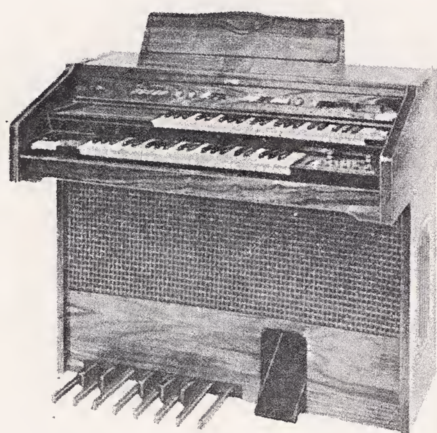
La réexposition - La majeur mm. 278 à 390

La réexposition du thème principal aux premiers violons se fait en force : grands accords des vents, ponctués par les timbales, grande animation en double-croches des seconds violons et des altos, les violoncelles et contrebasses réunis s'obstinant dans le rythme fondamental sur des formules mélodiques du développement. Aux mm. 299 et 300, double point d'orgue amenant à un retour inattendu du hautbois qui chante en ré majeur (m. 301), puis en ré mineur (m. 305) le thème principal alors que les violons se sont emparés de la formule rythmique. Dans les mm. 309 à 322 : petit développement mélodique sur la deuxième partie du thème principal conduisant (m. 323) à un pont (cf. mm. 109 à 115) où les premiers violons et les bois échangent des répliques sur la première partie du thème principal sur un rythme très dansant dû aux contretemps des seconds violons et des altos. A la m. 371, réexposition du thème secondaire en la majeur, suivi par les mêmes éléments que dans l'exposition : motif de fanfare (mm. 341 à 344), arpège descendant en fa majeur (mm. 348 et 349), sauts de quartes (mm. 351 et 352), grand crescendo (mm. 354 à 373), sixte napolitaine (m. 374),

(suite page 26/262) ➔

FARFISA

fabrication italienne



Modèle PARTNER 250 R

Avec unité automatique d'accompagnement « Partner 14 »

2 claviers de 44 notes - pédalier de 13 notes.
(16'-8'-Sustain - Bass Guitar) - 3 pieds - 9 registres.
Automatic Bass - Easychord - Réverbération - Vibrato
Avec banquette et couvercle.

RIHA CLASSICA



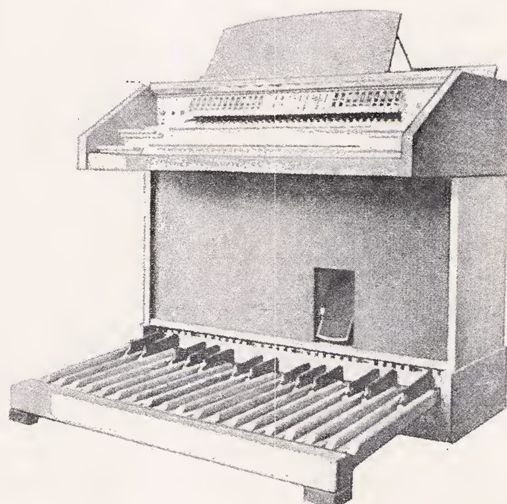
BOUVIER - PARIS

15, RUE D'ABBEVILLE - 75010 PARIS

878.24.88

ORGUE ELECTROSTATIQUE Dereux

fabrication française



Instrument classique, fidèle à la tradition et qui permet l'exécution de toute la littérature de l'orgue.
2 claviers de 5 octaves - pédalier 32 notes - banc.
Accouplement Récit-Grand Orgue - Récit-Pédale - Grand Orgue-Pédale - Balance sur chaque clavier - Réverbération - Prise de casque.
Ebénisterie chêne clair, foncé et acajou.

— Livraison franco dans toute la France
— Crédit courant ou personnalisé
— Leasing (location vente de longue durée)

ICONOGRAPHIES DISPONIBLES

Prix unitaire : F 1,50.

N° 111 Scène du Ballet comique de la Reine, composé par Baltazar de Beaujoyeulx, Figure des Tritons. C. Violet.
N° 113 XVIIIe Siècle : Atelier de Lutherie. Encyclopédie de Diderot. C. Viollet.
N° 115 EGYPTE (Saqqârah) : Mastaba de Akhtiketep, haut fonctionnaire de la Ve Dynastie. C. Bulloz.
N° 120 Psautier d'Utrecht (IXe siècle) B.N.
N° 123 Frédéric le Grand (Frédéric II) et Jean-Sébastien Bach. C. Viollet.
N° 125 Bas-Relief du Palais d'Assurbanipal. L'armée et ses musiciens Ninive (VIII S. avant J.-C.) (Louvre).
N° 130 Hans BURGKMAIR : Triomphe de l'empereur Maximilien (Bois gravé).
N° 133 Pablo MINGUET : Reglas y advertencias. Frontispice (Bibl. C.N.S.M.).
N° 135 EGYPTE : Danse funéraire (Bas-relief de Saqqârah, XIXe ou XXe Dynastie).
N° 137 LE CONCERT (Tapisserie des bords de Loire, fin du XVe siècle).
N° 140 HABIT DE MUSICIEN — Paris — Musée des Arts Décoratifs.
N° 141 UN CONCERT BERLIOZ EN 1846 — Caricature allemande par Geiger.
N° 145 Chapitaux de St-Georges de Boscherville (Musiciens).
N° 147 Fragment de kyrie noté en neumes — 9e siècle.
N° 150 Psautier de René II de Lorraine — Frontispice — Concert instrumental au 15e siècle.
N° 160 MARIN MERSENNE — 3e Livre de l'Harmonie Universelle (clavicorde) C.-M. Pincherle.
N° 163 LE SACRE DU PRINTEMPS — Musique de Stravinsky — Chorégraphie de Nijinsky : quelques-uns des mouvements notés en 1913.
N° 165 ITALIE XVIIIe SIECLE — Titre passe-partout de l'Editeur Giovanni Chiari de Florence — C. M. Pincherle.
N° 167 ALBERT ROUSSEL (Compositeur).
N° 173 BEETHOVEN — Son clavicorde.
N° 175 FLORENT SCHMITT ,Compositeur).
N° 177 Orgue du XIIe siècle (Cambdidge) — C. Viollet.
N° 180 H. RIGAUD : Lully et les musiciens de la Cour.
N° 181 Page d'Antiphonaire (Cathédrale de Sienne).
N° 185 Le Concert Champêtre — Watteau.
N° 187 Concert donné dans les jardins de Trianon au XVIIe siècle (Gravure de F. Chauveau).
N° 190 Xenakis, manuscrit de « Polla ta dina », Page 13.
N° 195 Partition d'une chanson de Baude Cordier, musicien français du XVe siècle — Musée de Chantilly.
N° 200 Ollivier : le thé à l'anglaise dans le salon des 4 glaces au Temple, La Cour du Prince de Conti avec Mozart (Louvre).
N° 203 Carpeaux : buste de Gounod.
N° 205 Aveline. Détail, théâtre dressé à la Cour pour le divertissement de l'Opéra donné à la Princesse de Piémont (B.N.).
N° 207 Carmontelle. Mozart et sa famille — Carnavalet.
N° 210 Memling. Le Christ et les anges musiciens — Anvers.
N° 212 Teniers, Concert.
N° 213 Un curieux appareil.
N° 215 Georges d'Espagnat : Portrait de Ravel.
N° 217 Le Joueur de musette — Gravure de J. Dumont dit le Romain.
N° 220 Ravel, « L'Enfant et les sortilèges » (scène de l'arithmétique).
N° 226 Au foyer de l'Opéra en 1841.
N° 227 Darius Milhaud et sa famille.
N° 230 Tournier : Le Concert.

Bien indiquer le numéro de référence de l'iconographie choisie et ne pas oublier de joindre le titre de paiement (chèque bancaire, virement postal 3 volets).

__ à découper et voir au dos ....

Ph. ALLENBACH

ALBERT ROUSSEL (1869-1937)

SYMPHONIE N°3, en SOL MINEUR (1930)

Partition Ed. Durand et Cie, 4, place de la Madeleine, Paris.

Neuf années séparent la 3e Symphonie de l'achèvement de la seconde, dont nous avons vu la pénible gestation, et dont le caractère tourmenté (lié à l'impact très fort qu'avait eu sur le musicien la première guerre mondiale) se manifestait non seulement dans le langage, mais jusque dans la facture même de l'œuvre. Entre temps, le musicien avait composé une série d'ouvrages qui tous attestaient une victoire éclatante sur la matière sonore, victoire qui laissait à l'expression la possibilité d'aller droit au but, dans le plus franc et le plus net des langages.

Ayant tenté de définir les caractéristiques essentielles de cette troisième manière de Roussel dans le numéro 221 de « L'Education musicale », nous pouvons entrer maintenant dans l'analyse de l'œuvre elle-même.

Premier Mouvement. Allegro con brio, de forme Sonate.

Mesures 1 à 4. Ces quatre mesures initiales méritent qu'on s'y arrête quelque peu, car elles constituent un témoignage éclatant de ce qui constitue la spécificité du langage de Roussel.
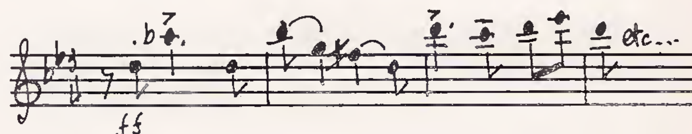
D'une part, elles offrent un nouvel exemple de la primauté du rythme qui, comme on l'a déjà vu à propos du concerto pour piano et orchestre, précède l'entrée du thème lui-même (voir ex. n° 1 page suivante).

D'autre part, parce qu'elles semblent justifier une lecture aussi bien horizontale que verticale. Aux basses, doublées par la sonorité rauque des trombones et du tuba, bourdonne un de ces « dessins obstinés qui sont comme d'énormes pédales ». En deux mesures, ce dessin affirme le sol, tonique, le mi bémol, 6e degré modal, puis le ré dominante (la tierce modale arrive aux seconds violons, à la deuxième mesure). A cet enchaînement harmonique, les altos et seconds violons divisés répondent par des dessins autonomes, le tout formant un « bloc de sonorités non dissociables » et se refusant à l'analyse qui voudrait ranger à tout prix les notes réelles et les notes étrangères en deux catégories bien différenciées. (Les dissonances savoureuses occasionnées par la rencontre des voix donc ici pour elles-mêmes). C'est ici le lieu de rappeler la judicieuse distinction que faisait Cortot à propos de la musique de piano de Roussel, et que Marc Pincherle applique aussi bien à la musique d'orchestre, entre son aspect visuel et son aspect auditif, et qui se traduit en ces termes : « musique compliquée à la lecture, et limpide à l'audition ».

Enfin, cette importance des basses apporte un démenti formel à ceux qui ont pu accuser cette musique de n'avoir pas de basses. Sur cette question extrêmement complexe des basses chez Roussel, on ne peut que conseiller de lire les pages éminemment éclairantes que Marc Pincherle lui a consacrées. (Roussel, éd. Kistner, pp. 140-141).

Mes 4, entrée du 1er thème A, d'une liberté qui défie l'analyse. On peut cependant distinguer 4 parties.

1re partie, jusqu'à deux mesures avant le chiffre 2 : se déroule comme une libre et souple cantilène grégorienne.



2e partie, jusqu'au chiffre 3, mesure 5 : arpèges modulants, confiés aux premiers et seconds violons à l'unisson, et orientée vers SOL bémol (les basses préparent soigneusement ce ton par une descente chromatique en blanche pointées).



3e partie, jusqu'au chiffre 4, mesure 2, chante merveilleusement aux violons, sur une solide pédale de Tonique Dominante aux contrebasses divisées. Arpèges scintillants des deux harpes, du celesta, et contre-rythme des violoncelles. (ex. 2)

Ex. n° 1

2e thème B, amené par une cadence plagale, en **SIb,** à la flûte solo. On y trouve l'origine — et de la cellule de cinq notes qui apparaîtra au cours du développement, et qui reviendra de façon cyclique dans les troisième et quatrième mouvements, — et des cinq premières notes du thème principal du 2e mouvement.

Chiffre 6. Ici encore, la tonalité est affirmée davantage par la pédale de tonique, puis tonique-dominante, chiffre 7 mes. 1, confiée aux violoncelles, que par les capricieux contours mélodiques du thème, qui évoluent aussi bien sur les degrés faibles que sur les degrés forts de la gamme, et qui ne se privent pas de faire appel à des notes étrangères au ton, qui lui donnent un caractère d'indécision tonale. Puis le rythme fait rebondir à nouveau la matière sonore et conduit à une sorte de contre-exposition avec le retour du thème A.

Le développement débute au chiffre 10, mesure 1, page 16, en mi, et peut se décomposer en 5 sections.

1re section. Thème B, à la flûte solo, petite flûte flûte et hautbois. La cellule cyclique de 5 notes est parfaitement identifiable, malgré le resserrement considérable de ces intervalles.

Ex. n° 2

4e partie, jusqu'à 2 mesures avant le chiffre 6 sur le contre-rythme pré-cité. Glissement insensible vers le 2d thème.

2e section. Chiffre 11, mes 6 rythme de la 4e partie du thème A aux violoncelles et contrebasses, clar. basse basson et contrebasson, en fa.

Mes 10, aux violoncelles et altos.

Chiffre 12, mes. 4, aux violons ff, sur des basses.

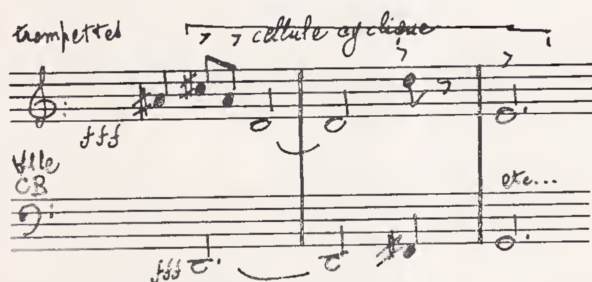
Chiffre 13, le rythme (issu des pre-



mières mesures du thème A, organisé en marches modulantes de 4 mesures, puis, deux mesures avant le chiffre 14, de deux mesures. (Démarches indépendantes des basses et des violons.)

Chiffe 14, mesure 5, nouveau dessin rythmique obstiné des contrebasses et violoncelles, évoluant à l'intérieur du tétracorde de dominante de ré, et préparant l'éclosion triomphante, en **RE**, de la cellule cyclique. Vive animation de tout l'orchestre.

Chiffre 15, mes. 5, un « Allargando » de deux mesures débouche sur la 3ᵉ section, mes. 7, qui repose sur la cellule cyclique, aux cuivres et bois, et soutenue par un nouveau dessin obstiné de 4 mesures, aux basses, éminemment tonal. Le « tempo » poco meno allegro lui permet de s'épanouir pleinement.



Chiffre 16, mesure 7, 4ᵉ section, sur le 3ᵉ élément du thème A, présenté à l'unisson par toutes les cordes, sauf les contrebasses qui font encore un dessin obstiné, composé de deux incises de deux mesures. Les deux harpes et le célesta, joints au « chœur » des bois, font scintiller leurs arpèges. Cette section de 9 mesures conduit à cinquième et dernière section, qui s'édifie à partir du deuxième thème B, au chiffre 17 mesure 6, jusqu'au chiffre 19 mesure 3 : plage de rêve, le thème chante aux violons 1 et 2.

Cette section mélodique apporte une bienfaisante contrepartie à la tension rythmique qui anime tout ce mouvement.

Chiffre 19, les basses font une pédale de dominante de **RE**, puis vont reprendre, en un conduit de 4 mesures, les deux premières du thème A, qui glissent chromatiquement jusqu'à la tonique du ton principal. (On voit à quel point la « modernité » de Roussel s'appuie sur le respect de la tradition classique, ce qui prouve combien les audaces de ce musicien sont faites en « connaissance de cause ».

Chiffre 19, les mesures 3 à 6 conduisent à la réexposition. Celle-ci se fait très librement, et de façon très elliptique. Du premier thème le musicien ne garde que les deux premiers éléments, avec d'importants renouvellements dans l'orchestration.

La **Coda,** chiffre 25 mesure 4, est tout entière basée sur le thème A, et conclut dans la plus grande force, sur la tonique nue, martelée par toutes les cordes.
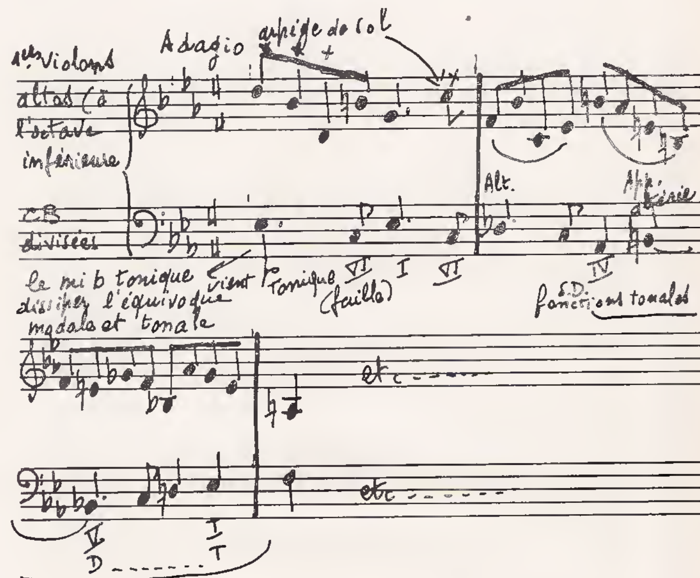
Second Mouvement

Adagio, en MI b. Ce mouvement comporte 4 sections.

1ʳᵉ section, jusqu'à la mesure 6 du chiffre 28. Un seul et immense thème, qui prend appui à trois reprises sur la cellule cyclique de 5 notes (mes 1, 3, 9 et 14). Au point de vue mélodique, ce thème se hausse en deux étapes vers un ut suraigu, mesure 19, pour redescendre progressivement vers un la grave. Les intervalles mélodiques altérés, les notes étrangères au ton, appui sur degrés faibles), et mence en sol, aux hautbois et flûtes, et à 9 il est en ut) confèrent à ce thème une angoisse secrète, maîtrisée.

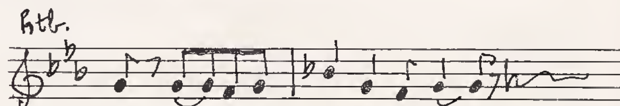
Là encore, la basse vaut qu'on s'y arrête, à plus d'un titre. D'une part, pour l'intérêt qu'elle offre par son seul aspect mélodique, aussi « tourmenté », aussi travaillé que celui des violons.

D'autre part, pour sa démarche à la fois très libre par rapport à la « basse des traités » (notes étrangères au ton, appuis sur degrés faibles), et quand même liée à la tradition classique par le rappel périodique des fonctions tonales.
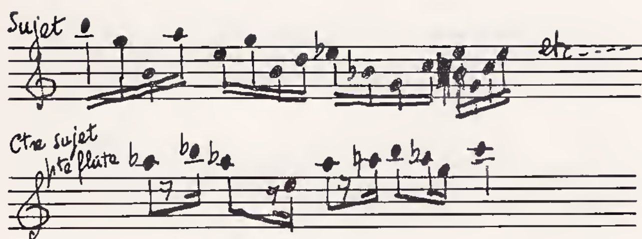


La tension émotionnelle des contrebasses vient s'ajouter à celle des violons.

La **2ᵉ section** « andante », 4ᵉ mesure avant le chiffre 30, est construite sur un nouveau motif très modulant.



Elle fait principalement office de transition vers la fugue centrale, plus développée.

3ᵉ section « piu mosso », chiffre 31, mesure 4 : fugue très animée, en mi. Sujet de trois mesures, en doubles croches, qui adopte comme point de départ les cinq notes de la cellule cyclique, en diminution. (Ce flot continu de doubles croches confère au sujet le caractère d'un mouvement perpétuel qui n'est pas sans rappeler Bach).



Réponse à la quinte inférieure, avec contre-sujet à la clarinette et au cor anglais, en LAb, d'un débit aussi hâché que celui du sujet est régulier.

3e entrée, chiffre 31, mesure 10, aux altos et cor anglais (contre-sujet : clarinette et hautbois). Réponse aux violoncelles, bassons et clarinette basse, chiffre 32 mes. 3.
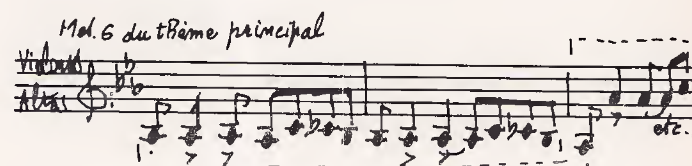
4e entrée. Sujet aux violons, contrebasses et bassons, contre-sujet aux violons et cors, chiffre 32 mesure 6.

Un épisode libre aboutit, au chiffre 34 mesure 3, à une sage pédale de Dominante des violoncelles et contrebasses divisées, sur laquelle le sujet apparaît dans toute sa force, en augmentation, aux violons à l'octave. Réponce au chiffre 34, mesure 6, aux basses. A partir de cette mesure, et jusqu'à la section suivante, d'incessantes fluctuations de tempo, « Poco allarg », mes. 6, « A tempo, accelerando », mes. 9, « rall » mes. 11 chiffre 34, page 60, accompagnent une brusque chute mélodique des violons jusqu'à si bécarre grave; contraste total avec la si franche décision de la fugue. Cette chute s'accompagne, sous le « ralentendo », chiffre 35, d'un accord de 9e de dominante largement appogiaturé : accord tranchant comme une arrêt du destin, et apportant un sentiment tragique saisissant après l'activité débordante de la fugue. Il n'est pas interdit de penser, une fois de plus, que la confrontation si fréquente de Roussel avec la mer, ne pouvait qu'aiguiser en lui une disposition native à la méditation et lui donner un regard singulièrement lucide sur l'aspect dérisoire, la vanité des activités et des ambitions humaines, puisqu'en définitive tout aboutit à la mort. Mais cette familiarité de toujours avec la mer devait s'accompagner en revanche d'un sentiment confiant dans l'au-delà de la destinée terrestre de l'homme, ainsi qu'en témoigne une lettre à sa femme du 25 juin 1917, citée par Robert Bernard, dans son livre si fervent sur ce musicien. C'est une véritable confession panthéiste : « C'est en face de la mer que nous irons finir nos existences, et que nous irons DORMIR, pour entendre au loin son ETERNEL MURMURE. ». On ne peut s'empêcher ici de citer quelques lignes de Robert Bernard, sur la présence de la mer chez Roussel, inspirées d'ailleurs d'une lettre de Roussel lui-même : « le lyrisme rousselien n'est ni impressionniste ni descriptif, mais il s'efforce, par des moyens **strictement musicaux,** de créer des images sonores, des mouvements dynamiques analogues, parallèles aux mouvements de la mer, à sa grandeur, à sa puissance. C'est la mer envisagée par un marin qui l'a connue, aimée, pratiquée, redoutée dans les solitudes marines où on cesse de la voir, de la considérer comme un spectacle, où elle ne n'incorpore plus à un paysage déterminé, mais où on n'est plus qu'un INSIGNIFIANT DEBRIS DE LA TERRE, perdu entre le ciel et l'eau, à la merci de ses titanesques caprices. » (page 38).

4e section : adagio molto, chiffre 35. Une nouvelle 11e descente chromatique des basses, étalée sur cinq mesures, et surmontée d'un rappel du thème de la 2e section, aux cors, trombone et tuba, nous conduit en do. (Le ton de Mib énoncé sans aucune ambiguïté, n'apparaîtra qu'à la fin du mouvement, avec un arpège du violon, largement étalé sur quatre mesures. Cette « mise en réserve » du ton principal, et de la lumière qu'il apporte, montre à quel point la tonalité a, ici, une fonction dramatique.

Chiffre 35, mesure 8, trème de la première section, installé sur une triple pédale tonique dominante aux contrebasses et violoncelles et présenté en entrées étagées aux violons 2 puis 1.

Chiffre 36, mesure 5. Ultime et tragique remous avant l'apaisement final. Les violons 1 et les altos s'emparent de la mesure 6 du thème, qu'ils ne lâcheront pas pendant 8 mesures.



Chiffre 37, mesure 3. « Più mosso ». Cette exaspération cède la place à la cellule cyclique que déclament, pourrait-on dire, les premiers et seconds violons, avec toute la force du désespoir.

Chiffre 37, mesure 6. La cellule débouche sur une polytonalité exacerbée (si aux basses, la aux altos, Lab aux violons.)

Cette surtension expressive s'apaisera progressivement jusqu'à la fin. La cellule cyclique circulera encore aux différents instruments (flûte, chiffre 38, mes. 6, cor, mes. 8, etc., avant que le violon solo ne dévide un tranquille et extatique arpège de Mib, ton principal enfin reconquis.

(à suivre)

Daniel MILAN

Utilisation de nouveaux moyens pédagogiques en éducation musicale spécialisée

Je suis très heureux de constater que, çà et là, des initiatives privées voient le jour dans le domaine que je défends : les aides audiovisuelles. Je remercie la direction d'Education Musicale de me permettre de répondre à quelques questions posées par M. Ledoux :

1) *Comment recopier un transparent en sept couleurs destiné à la rétroprojection pour un autre transparent en sept couleurs ?*

1er procédé : Réaliser une diapositive 24 × 36 (ou 6 × 6). Mettre cette dia dans le passe-film d'un agrandisseur. Utiliser sur le plateau de l'agrandisseur un plan-film (ektachrome par exemple) 18 × 24 ou 24 × 30. Intercaler entre l'objectif de l'agrandisseur et le plan-film un filtre correcteur Kodak wratten 80 A (le plan-film étant équilibré pour la lumière du jour et l'agrandisseur étant une lumière artificielle). Il y aura certainement lieu d'effectuer des corrections plus légères avec d'autres filtres ou employer un agrandisseur équipé d'une tête couleur. L'exposition devra se faire dans le noir et devra être la plus précise possible. Le plan-film exposé devra être confié ensuite à un laboratoire de développement.

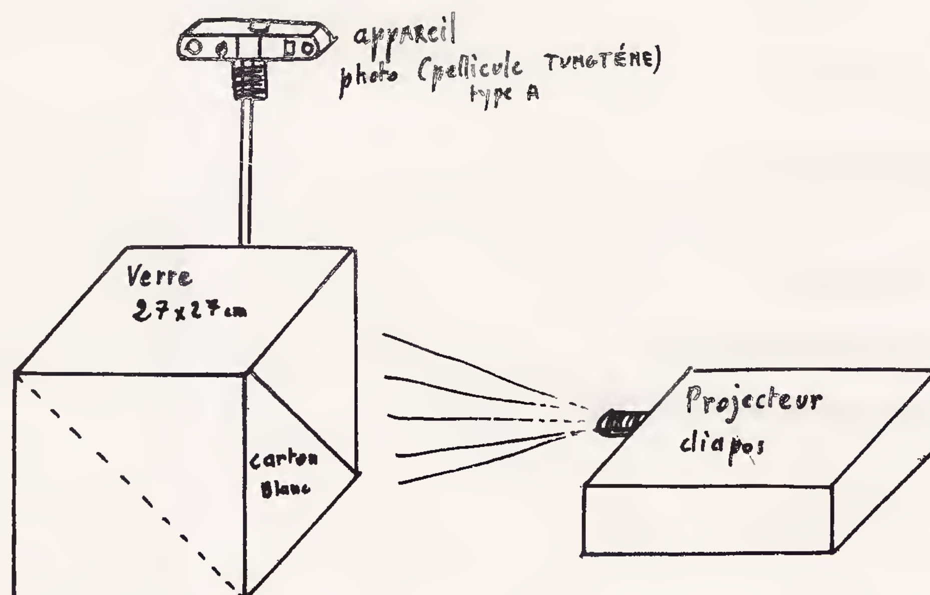
Inconvénients : Travail difficile et très précis, prix de revient élevé (un plan-film 18 × 24 revient environ à 15,00 F et un 24 × 30 à 27,00 F plus développement) ; résultats incertains.

2e procédé : Prendre contact avec la Société Rank Xerox qui fournira un transparent couleur à partir de n'importe quel original sur les nouvelles photocopieuses couleur (encore peu nombreuses en France). Prix : environ 7,00 F (sous réserve) (1).

2) *Comment obtenir une diapositive colorée à partir d'un transparent lui-même coloré, sachant que l'éclat de l'acétate risque de provoquer des réflexions dans l'objectif photographique ?*

Il me semble difficile d'effectuer la prise de vue depuis le plan de travail du rétroprojecteur. Par contre, la prise de vue peut être effectuée sur la surface de projection, en veillant à ce que l'appareil photo se trouve bien dans l'axe de la projection pour éviter toute déformation.

Il existe également la possibilité de réaliser le petit bricolage ci-dessous qui donnerait le meilleur résultat. Schema I

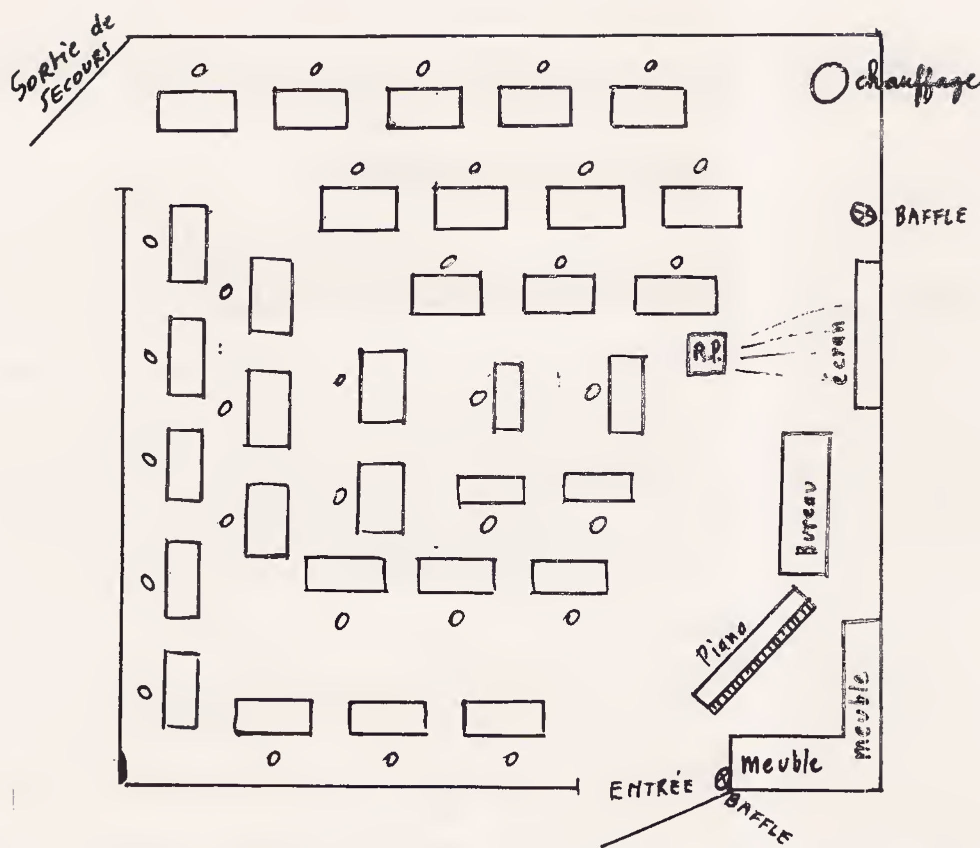


3) *Comment répartir une classe de 33 élèves dans une salle dont les dimensions ne peuvent contenir que 24 ou 25 élèves ? Mon plan est-il valable ?*

(1) Rank Xerok, 14, avenue Léon-Gambetta, 92120 Montrouge. Tél. 253-62-61.

(2) Voir dossier BETEA, étude n° 10/71 : Installations audiovisuelles d'une salle de classe banalisée (OFRATEME).

(2) Le diaporama par Jean Prissette, publication photo revue, projection sonorisée, diaporamas par Claude Madier, édition P. Montel.



Je serai tenté de répondre : c'est impossible. Mais comme nous savons tous qu'il faut faire de l'enseignement avec ce que l'on a...

Quelques remarques : l'un des principaux avantages du rétroprojecteur est le gain de temps : plus de déplacement entre le tableau et le bureau, ni de rupture de communication. Dans votre classe le déplacement subsiste. Personnellement j'utilise beaucoup le piano et le rétroprojecteur simultanément, avec cette disposition c'est impossible.

La disposition idéale d'un écran semble être dans un angle de cette pièce. Je vous propose ce plan qui peut toujours être discuté (2).

Schéma III (Voir page suivante).

Précautions : Fixer l'écran à une certaine hauteur et en biais afin d'éviter la déformation en trapèze (effet Keyston) et que le piano ne forme obstacle au champ visuel pour certains élèves.

Avantages : Tout le matériel pédagogique est groupé dans le même emplacement, l'intervention au niveau du rétroprojecteur est immédiate et il est parfaitement possible de soutenir harmoniquement au piano un texte, tout en donnant des indications visuelles au rétroprojecteur.

Je terminerai en vous félicitant du classement de vos fiches tirées à partir de stencils électroniques ; papier de tirage rose : rythme et progression solfège et flûte — jaune : répertoire de chants (flûte et accords guitare) — bleu : commentaire d'œuvres et histoire de la musique — vert : répertoire par régions et pays de danses et chants.

Afin d'aider plus étroitement les professeurs dans ce domaine encore insuffisamment exploité, nous publierons chaque mois un « dossier » sur un point spécifique de l'utilisation de l'audiovisuel en musique : la diapositive, la rétroprojection, le magnétophone et la vidéo, espérant ainsi venir en aide à ceux qui ne demandent pas mieux que d'utiliser ces moyens mais se trouvent un peu « effrayés » par toute cette technicité.

I) *LA DIAPOSITIVE* (1)

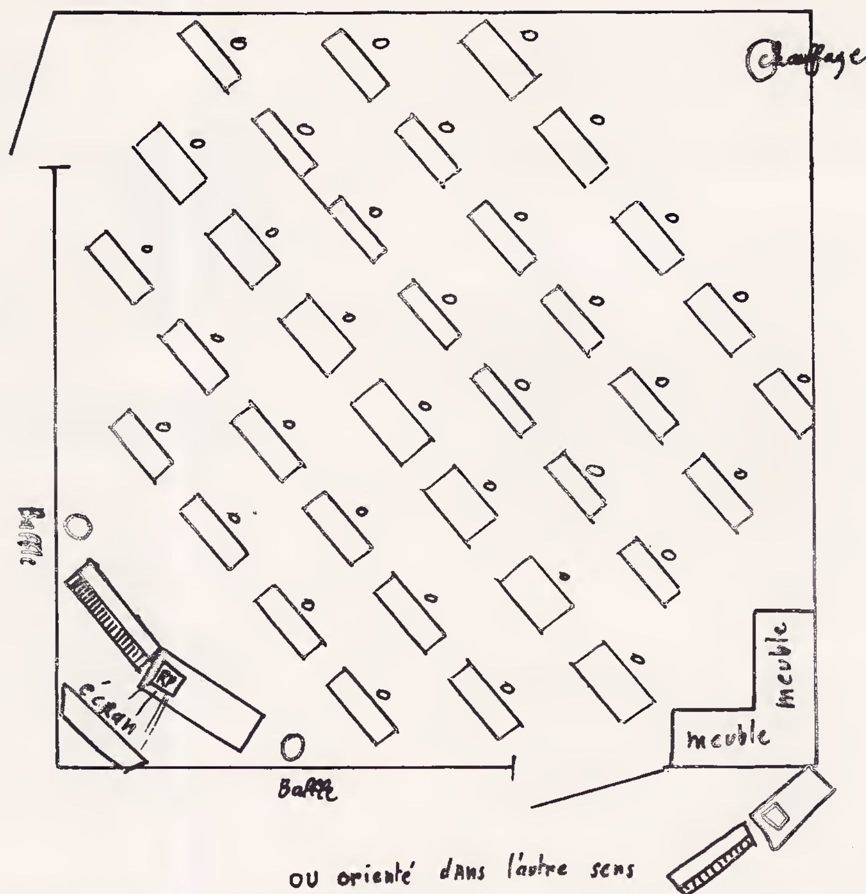
C'est le support image par excellence. Nous laisserons de côté le montage audiovisuel élaboré à partir d'un sujet ou d'une œuvre musicale en conseillant au lecteur de se procurer des ouvrages nombreux sur ce sujet (2).

I) *BUT*

Le faible prix de revient et la vision par toute une classe en font le support idéal pour le déchiffrage manuscrit, vocal ou instrumental.

II) *REALISATION DE LA DIAPOSITIVE*

A partir du texte manuscrit, et à condition de disposer d'un appareil photographique 24 × 36 à objectif interchangeable et des accessoires de photo rapprochée, tels bagues allonges, soufflet ou objectif macro, deux solutions de reprographie sont offertes :



1) Opérer à la prise de vue sur film positif direct (genre diadirect). Ce film est traité en laboratoire professionnel et donne des diapos noir et blanc, montées, prêtes à l'emploi.

2) Opérer à la prise de vue sur film négatif à fort contraste (orwo NP15, Kodak panato mie X, etc.) et réaliser les diapos par contact sur film positif (Kodalith format 18 × 24 permettant de réaliser 30 diapos, développement dans le révélateur Kodalith éclairage laboratoire rouge foncé) ou film Eastmann positiv 5303 Kodak en bande de 10 m (développement D 76 Kodak).

Cette deuxième solution convenant à des enseignants ayant une certaine pratique du laboratoire photo.

III) *UTILISATION*

Le professeur peut programmer, dans son panier de diapos, les textes qu'il fera réaliser au cours : déchiffrage vocal, lecture en clés diverses, rythme frappé, déchiffrage instrumental. Aucune perturbation dans la classe, un déroulement rapide des épreuves, sans temps mort.

IV) *CONSEILS POUR L'ACHAT D'UN PROJECTEUR*

— Choisir un appareil pouvant recevoir des paniers.

— Choisir un appareil autofocus (mise au point automatique de la netteté) muni d'une prise télécommande (ou magnétophone). On appréciera ce genre de matériel disposé par nécessité avec un certain recul par rapport à l'écran, donc éloigné du bureau et du piano, en réalisant un câble de télécommande. Ainsi, en partant d'un cours programmé dans le panier du projecteur, le professeur pourra-t-il, tout en restant face aux élèves, commander depuis son piano ou son bureau, le passage de la diapo suivante, et souligner tel détail du texte projeté à l'aide d'une flèche lumineuse.

— Choisir un appareil relativement puissant (250 w) et une surface de projection au rendement optimum (surface alluminium) afin de pallier au maximum l'inconvénient qui suit.

V) *INCONVENIENT*

La projection diapo ne permet généralement pas le travail en salle claire, sauf avec les équipements « plein-jour » projetant sur un verre dépoli de dimension nettement insuffisante pour permettre la lecture d'un texte musical par toute une classe.

Ce mode de travail nécessite donc un obscurcissement, tout au moins partiel, de la salle de cours.

VI) *AVANTAGES*

Prix de revient de l'ensemble abordable, rythme de travail soutenu (si les diapositives ont été bien programmées au préalable), classification aisée pouvant même former une diathèque ouverte aux élèves qui pourraient choisir les textes qu'il souhaitent travailler seuls à l'aide d'un ensemble « plein-jour » permettant ce travail individuel.

Nous traiterons, le mois prochain, de la rétroprojection qui permet, à l'inverse de la diapositive, le travail en salle claire. *(à suivre)*

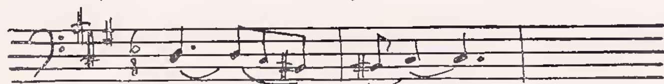
◆ (suite de la page 15/251)

formidable gamme de la majeur (mm. 383 à 386) dont la dernière note est affaiblie par un abaissement d'un demi ton (la bémol) après deux mesures de silence (m. 389).

Développement final - La bémol majeur à La majeur mm. 391 à 450

Les dix premières mesures (mm. 391 à 400) sont très modulantes (la b majeur, do majeur, fa majeur, la majeur) et créent un inquiétant climat d'attente dans la nuance pp. Sur le rythme obstiné des violoncelles et des contrebasses, les violons s'échangent la première mesure du thème initial que reprennent enfin les bois avant de tenir avec les cors une longue pédale de dominante (mi). Dans les mm. 401 à 423, on assiste à un immense crescendo : sur la reptation obstinée des altos, violoncelles et contrebasses réunis qui jouent dix fois le même motif chromatique (**ex. 7**) et sur la pédale des vents, les violons font entendre un contrechant nouveau en la majeur qui fait provisoirement diversion.

Exemple n°7 Cordes graves.



A partir de la m. 423 et jusqu'à la fin, éclate alors une victorieuse fanfare finale à tout l'orchestre consacrant le rythme fondamental et la tonalité de la majeur.

SUPPLÉMENT AU DIALOGUE DES NORNES

propos sur la Tétralogie selon Pierre Boulez et Patrice Chéreau (5) *

par Michel GUIOMAR

4. — Primauté instauratrice de la Musique, priorité de la Musique sur le texte littéraire et surtout sur les volontés scénographiques qui peuvent s'y exercer... Si nous avons évoqué la nécessité des principes par lesquels le metteur en scène devait refuser les tentations de l'idéologie, de l'historicité et d'une théâtralité dominante, ce n'est pas au nom de notre croyance personnelle d'un Rêve de la Matière animant la *Tétralogie*, mais parce que nous avons trouvé dans la musique même de l'œuvre et dans les structures dramaturgiques formées par elle cette créativité matérielle onirique et, par contre, les signes profonds que *l'Anneau* refuse comme trois erreurs ces démarches scénographiques devenues habituelles aujourd'hui dans plusieurs réalisations, dont Patrice Chéreau a trop accepté l'héritage. Si celui-ci donne indéniablement et très explicitement une scénographie idéologique de la *Tétralogie* par les moyens d'une réduction à l'historique et un déploiement théâtral constant, on pressent, nous l'avons annoncé, que la musique y ait un rôle relégué. Nous n'avons pas, il est vrai, totalement poursuivi nos arguments probants de ces trois attitudes parce qu'elles sont communément reconnues dans toutes les critiques mais aussi parce que nous savions que l'étude des aspects musicaux de cette réalisation les solliciteraient à nouveau.

Il nous était même difficile de situer notre objectivité entre les admirations sans réserve qui ont précisément pris comme références de valeurs ce que nous dénonçons, et les critiques accablantes sans nuances qui les rejetaient. Toute une autre étude pourrait se consacrer à un tel dossier critique ; elle dépasserait de loin les limites de notre essai, ne serait-ce que par l'inconscience de la plupart des auteurs à affirmer dans une extrême brièveté sans preuves d'insolentes confusions, de contre-sens si masqués de naturel qu'ils déconcertent la réfutation. Pour citer cependant quelque louange, habile et, dans le point de vue de l'auteur à l'opposé du nôtre, judicieuse et fondée, Pierre-Jean Rémy, dont la vocation *littéraire* est bien connue, autant que sa passion pour l'Opéra (1), s'exalte : Le travail de l'équipe Chéreau-Peduzzi-Schmidt sur la *Tetralogie* — travail que la direction d'orchestre de Boulez a sans cesse soutenu, épaulé, complété en une parfaite complicité — représente un effort sans précédent de mise en œuvre *théâtrale d'une musique faite pour le théâtre*, tant par les décors, les éclairages, les vêtements, que par l'incroyable direction de chanteurs qui deviennent de vrais tragédiens comme on n'en avait jamais vu à l'Opéra (2).

Cette théâtralité, que nous jugerons nous-mêmes face à la musique, paraît en effet être le premier souci de P. Chéreau et, ici, de son critique ; sans que la spécificité de l'opéra soit même supposée :

Patrice Chéreau a dit quelque part que le *théâtre* était à la fois le lieu où s'organisent de *belles images* et celui, *privilégié entre tous*, où l'on peut montrer les allégories et les plus abstraites des idées (p. 8).

Ici d'ailleurs, entre autres, un mot maladroit : *l'allégorie*, image faible, que dépassent immensément les personnages de la *Tétralogie* ; image au niveau de laquelle, pourrait-on dire, la musique ne descend jamais.

L'unité du spectacle enfin pour une fois total qui nous est offert s'articule [...] autour de l'*histoire* des Dieux confondue avec celle *d'une société* et *d'une civilisation* qui est celle de Wagner et de ceux qu'elle a engendré.

D'où une mise en place *dans le temps* — temps chimérique mais temps réel aussi — qui pourrait se situer entre 1860 et l'immédiate avant-dernière guerre [...].

Au plan de l'image, cette unité se retrouve dans les décors et les éclairages qui tous partent de la vision d'un monde néo-industriel et crépusculaire baignant dans le gris des forges et des *factories* (p. 9).

Dans le courant de cette admiration de plusieurs critiques français, la réalisation musicale bénéficie de grands éloges ; nous nous y associons pour le jeu de P. Boulez, sans cependant croire, naïvement comme certains, que Patrice Chéreau ait guidé le chef d'orchestre, mais nous devons insister au contraire sur la manière dont la scénographie a retenti à la musique. Dans notre approche critique de l'attitude de P. Chéreau nos exemples de son refus du texte musical ou de l'ignorance qu'il nous a semblé en témoigner recontreront constamment les privilèges accordés aux trois tentations précédemment évoquées. Nous avons introduit l'étude de la *priorité musicale* au cœur des sept principes que nous avions annoncés parce que des trois premiers, la méconnaissance et le refus s'affrontent nécessairement à la musique. L'idéologie, la limitation historique, la priorité théâtrale créent ici face à la Musique une incohérence dramaturgique, que n'a pas ressenti

* Voir *l'Education musicale* n°s 231, 233, 235, 236.

une certaine critique admirant au contraire une logique et une cohésion « implacables ».

Par contre, si quelques moments, des fragments de scène sont d'une fascinante beauté, c'est bien parce que Patrice Chéreau, en cette incohérence même, s'est accordé aux autres principes, positifs ceux-ci, de l'Onirisme, de la dualité manichéenne de la Matière, de la vision surréaliste, les plus beaux de ces moments acceptant l'emprise musicale.

Il est donc utile de connaître d'abord la conception du directeur musical de cette tentative. Cette conception de Pierre Boulez est radicalement contraire à celle que nous recevons de la réalisation scénique. Sans ignorer qu'une idéologie wagnérienne soit possible, et quelle qu'elle puisse être, P. Boulez la refuse, dès les premières phrases de sa présentation de *Das Rheingold* quand il oppose à l'appel si fréquent aux idéologues la révélation interne, structurelle de l'œuvre, une manière de dialectique technique de la révolution et de la réaction.

Une grande part de cette étude du *Temps recherché* est une paraphrase de cette exigence, si vaste et si diverse que nous n'en citerons que peu d'arguments, moins à cause de cette ampleur et diversité que d'avoir conscience d'une quête trop facile et insidieuse de la contradiction portée du chef d'orchestre au scénographe sans qu'elle fût intentionnelle. Pierre Boulez en effet admet que l'idéologie, l'histoire et la biologie même puissent avoir joué (si peu, selon nous), sur l'œuvre, mais il renie d'avance le point de vue où se placerait P. Chéreau, comme la plupart de ses prédécesseurs immédiats qu'il a imités, nous l'avons vu, et des autres scénographes de la tendance actuelle.

De la transformation de la structure théâtrale réalisée par Wagner, Pierre Boulez pose la question que sa réussite puisse venir du texte. Si ces textes littéraires ont été en effet critiqués, leur valeur dramatique est certaine en ce qu'ils ont introduit un monde et des personnages « dont il est parfois *difficile d'assumer une représentation visuelle* » (3). Toute la dramaturgie, essentiellement mythique, de Wagner, « élude une représentation réelle, suppose presque une lcture imaginaire ». De ce monde mythique qui, nous le redirons, témoignerait pour notre écoute matérielle onirique et pour le désir surréel de représentation que semble affirmer l'*Anneau du Nibelung*, la musique s'empare, seule force capable, selon P. Boulez, de réduire les contradictions apparentes ; on reconnaîtra l'insistance martelée, que nous soulignons, avec laquelle il l'affirme :

Ainsi, la validité du Ring est mise en péril dès le départ, si l'on s'en tient à la stricte homogénéité. Cependant, la *musique* va se charger réellement de la structure de ces mythes, de ces personnages mythologiques ; c'est la *musique* qui va articuler caractères, gestes et actions. Le mythe dramatique va devenir efficient *grâce à/ par/ à travers la structure musicale*. Ce qu'ont même de conventionnel l'action scénique, le dialogue, la division en scènes, va être absorbé par la *substance musicale* qui transformera ce matériel premier, le magnifiera, lui donnera finalement une signification beaucoup plus essentielle, une dimension infiniment plus frappante (op. cit. p. 4).

On ne saurait plus décisivement insister sur les fonctions dramaturgiques et poïetiques totales de la musique.

Maintenant, si la musique assure la signification plus essentielle, la dimension infinie d'un texte qui aurait autrement mis en péril, par ses contradictions, la valeur du *Ring*, c'est bien que l'aspect littéraire apparent et son écho scénique visible, la donnée théâtrale, doivent s'y plier. Un devoir absolument inévitable de tout scénographe est d'en assimiler la substance, de respecter la puissance sur lui de la structure musicale, grâce à laquelle, par laquelle, à travers laquelle le mythe doit nous parler, hors de toute idéologie, avant toute théorisation de l'aventure humaine, et non pas dans les rapports de textes avec ceux de Bakounine ou Marx, pour ne citer que des avouables après les errements traversés par le wagnérisme il y a maintenant presque un demi-siècle.

Nous disons bien ainsi, puisque tout de même l'allusion au nazisme est trop claire, qu'il n'est pas seulement faux mais dangereux de prétendre imposer une idéologie à partir de la *Tétralogie*, qui n'en porte point du moins à l'état actif, efficace, sinon à la manière d'un gîte minéral enfermant des substances inertes en leur emprisonnement, car si le texte littéraire est, comme le reconnaît P. Boulez, non homogène dans le heurt de ses mythes et archétypes, — et nous ajouterions par le manichéisme foncier de la Matière et la dualité onirique qu'il provoque — il est évident que toute idéologie exaltée ici, puisse y rencontrer, aussi justifiée, l'idéologie contraire. Comme, selon la parole même des filles du Rhin à la dernière scène du *Götterdämmerung*, l'eau coulerait éternellement sur l'Or pour en éteindre le feu et la malédiction, la musique coule durant toute l'œuvre sur le texte littéraire pour en annihiler les forces idéologiques. Ce n'est pas ici une simple image puisque toute la musique découle du Prélude de *Rheingold*, lui-même matérialisation du rêve à demi-conscient de Wagner, entraîné dans les mêmes eaux ; exactement comme l'Or.

Quelle psychanalyse refuserait de reconnaître ici l'intime équilibre entre la puissance matérielle et l'inconscient de l'homme ; comment ne serait-il pas clair que toute scénographie se dénonce son incompréhension du secret de l'Anneau, qui ne laisse pas à la musique son privilège de garder enfermé en elle cet inconscient des forces primitives, inspirantes, non agissantes, pour les précipiter au contraire sur scène en figures claires, d'une conscience socialement sollicitée... Puisque le mythe est toujours à l'origine de ses propres caricatures et déformations dès qu'il s'évade de son primitivisme, sa précipitation sans masque dans l'historique et dans le jeu d'une action et des circonstances quotidiennes, sociales ou personnelles supposées au créateur, ruine cette neutralisation ou plutôt l'équilibre tendu, interne de toutes les dissociantes tendances de la *Tétralogie* qui y trouve sa justification et sa puissance d'impact. Or P. Boulez interdit précisément que l'historicité puisse s'évader du strict domaine musical de l'œuvre ; si la musique du *Ring* reflète l'historique, c'est uniquement l'histoire

musicale de l'œuvre : le Ring nous donne l'exemple bénéfique.

A-t-on remarqué, puisque l'œuvre raconte sa propre histoire, combien de secrets, d'objets, d'êtres et personnages sont ainsi gardés, protégés, entourés, en armure, masque ou espace invisible, par le philtre ou la métamorphose, entre les circonstances de la *Tétralogie* et agressions de l'extérieur et le rêve, favorable ou maléfique, dans lequel ils sont enfermés, les effractions qui les livrent étant toujours bouleversantes, égarantes et, fussent de délire pour Brunnhilde, tout de même mortelles. Symboles non fortuits dans leur grand nombre que le lecteur prendra intérêt à reconnaître lui-même, entre l'Or primitif dans l'eau du Rhin, sous la garde des filles du fleuve... et l'Anneau final qu'elles reconquièrent, pour combien de temps ; ceci pour annoncer aussi l'importance des valeurs d'intériorité et d'extériorité des espaces scéniques préconisés par la musique, que toute scénographie devrait respecter.

P. Boulez nous assure de cette perfection de l'effort musical dont il est symptomatique qu'il lui reconnaît un rôle créateur d'êtres et de personnages : Nous voyons [...] une substance musicale fixée dès le départ, idéal entre tous, d'autant plus intéressant, que nous voyons l'évolution de la structure musicale se produire au cours de l'œuvre [...]. Le Ring nous fournit, au contraire, l'histoire de l'évolution de Wagner dans sa conception musicale et dramatique [...] on a relevé avec raison que le texte est resté en grande partie inchangé, alors que son auteur composait une musique qui, elle, témoignait de transformations profondes [...] la comparaison est tentante d'appeler le Ring un journal musical... Le cas est unique en musique (p. 4).

Puisque Wagner n'a éprouvé aucune nécessité de modifier, durant les quelque vingt-deux années de la composition musicale de la *Tétralogie*, un texte littéraire qu'on nous prétendrait prophétiquement idéologique et révolutionnaire, et alors que, voyant se lever tout un monde nouveau entre 1852 et 1874, ses idées auraient dû s'en faire l'écho, c'est bien qu'il avait littérairement tout exprimé déjà, qui n'avait aucun lien avec cette fermentation idéologique, que ce texte littéraire était hors temps et hors société : un rêve cosmique, inattaquable par l'événement, inaltérable à l'emprise purement humaine, alors que, par contre, le compositeur ne cessa de perfectionner cette matière musicale qui forme, entre l'essence du message et les turbulences de son époque comme de la nôtre, la plus efficace défense, une armure walkyrienne, un feu invisible, et cette fois, et fixée de façon frappante, se modifier sous nos yeux au cours de l'œuvre [...] nous voyons ces thèmes se modifier, se développer, s'unir, acquérir une descendance (p. 5).

Nous disions bien : un rêve de la Matière, musicalement cristallisé, créant des illusions de personnages scéniques, puisque Pierre Boulez poursuit : Ces thèmes, je dirais, vivent une vie indépendante à suivre, au-delà des personnages, des actions, des symboles qu'ils représentent, ils acquièrent une vitalité fascinante au fur et à mesure que l'on pénètre dans l'œuvre (p. 5).

Enfin, le chef d'orchestre de l'*Anneau* avait lancé un aveu dont on peut penser que la réalisation qui s'en déroula sous ses yeux ne l'invita pas à se renier :

j'avouerais que leur vie intense, leur activité toujours croissante me paraît, à bien des moments, plus extraordinaire, plus prodigieuse d'énergie et de rayonnement que les personnages limités dans leur apparence théâtrale et dans leur possibilité d'existence (p. 5).

Cet aveu d'une matière musicale, pour lui vivante, éclairerait sans doute son attitude de chef d'orchestre qui, lors d'une conférence de presse tenue avant même toute réalisation de cette *Tétralogie* de Bayreuth, à la question posée de ce qu'il demandait à une mise en scène, aurait répondu (sous réserve de prudence que nous faisons devant ce que beaucoup jugeraient aberrant) : « Je désire seulement que les interprètres me voient. »

Signe d'indifférence marquée devant l'ignorance dans laquelle son scénographe entendait tenir le jeu de la musique, face au jeu littéraire privilégié ? mais surtout écho logique, exact du rôle que nous avons déjà évoqué (4) du chef d'orchestre premier et vrai scénographe dont la baguette et les mains, en représentation, devraient diriger les personnages, chanteurs-acteurs, en leurs gestes et démarches autant qu'en leur chant, et autant que les instruments, dans les décors créés par lui. Ce serait le seul moyen que les personnages du drame rejoignent l'authenticité, la vie intense des thèmes et êtres musicaux qui peuplent la partition et viennent constamment hanter les interprètes. P. Boulez s'en justifierait d'ailleurs implicitement : la structure musicale devient si riche et si proliférante qu'elle englobe, qu'elle absorbe littérairement des caractères théâtraux restés figés dans une existence « antérieure », selon des conventions dépassées.

Ici, c'est bien aussi l'attitude de P. Chéreau qui laisse pressentir ses préoccupations : puisque, selon P. Boulez, « le texte littéraire et le texte musical diffèrent de plus en plus radicalement au fur et à mesure que l'œuvre avance », que la musique prend une dimension constamment plus grande » alors que le contenu dramatique se restreint, Patrice Chéreau en metteur en scène de théâtre, en traducteur d'un texte littéraire menacé d'un rôle secondaire, tente d'attirer à lui l'importance de ce drame, de reprendre le bénéfice de la distance reconnue, en ré-employant les signes figés dans une existence antérieure, comme on dit dans l'histoire géologique d'un fleuve qu'il a réemployé ses alluvions, ré-alluvionné son cours perdu, et non pas par la musique mais d'une idéologie personnelle, dont le caractère erratique sur le cours de l'action ne peut créer une cohérence mais une discordance. On voit bien, du reste, que la tension modernisante et idéologique gagne la scénographie davantage à chaque journée, parce que la différence entre Musique et texte se creuse davantage.

P. Boulez condamne sans appel cette substitution idéologique. Non sans doute qu'il n'apprécie clairement tout de même les données du jeu entre la musique et les idées et constate dans les grandes œuvres l'opposition entre l'acceptation des irréductibilités fondamentales que la création prend en charge et, sinon leur refus,

du moins leur réduction à des normes unifiantes, par des disciplines contraignantes (p. 78).

Une contradiction se révèle, en effet, si l'on accepte l'idéologie du texte qui, selon P. Boulez et bien d'autres, suit dans l'œuvre une voie régressive passant « de l'utopie révolutionnaire à un réalisme réactionnaire », ce qui implique une trahison vis-à-vis de soi-même. Sans doute, mais cette analyse, superficielle, ne touche, une fois encore, que le texte, car la musique au contraire progresse, provoquant une manière de croisement au cœur de l'œuvre, un contrepoint inverse : contrepoint entre l'idéologie proprement dite qui, en effet, devient pessimiste voire réactionnaire, et l'idéologie musicale qui, elle, apporte au monde des ferments de plus en plus subversifs (p. 78).

P. Chéreau a-t-il capté des ferments ? Il eût fallu les rechercher dans la musicalité même de chaque moment et suivre la révolution non dans une scène théâtralisée à l'extrême mais dans l'espace musical ainsi créé sur la scène et donc, non à travers des figures historiques, historiquement reconnaissables mais des fantasmes surréalisés, oniriques, des sonorités incarnées. On saisit sans doute les lignes directrices contradictoires entre l'attitude musicale et l'attitude littéraire de Wagner ou de ses interprètes : La ligne double que suivent idéologie et musique dénonce de plus en plus la contradiction fondamentale du projet de l'auteur, et les dénonce en dépit de lui (p. 79).

S'il y a contradiction, que suivre, sinon la musique porteuse d'une scénographie révolutionnaire absolue mais non signifiante, sinon d'elle-même, d'une matière rêvante, créatrice de formes électives, véritables condensateurs oniriquement chargés mais non pas idéologiques. P. Boulez ne masque pas sa condamnation de l'idéologie qui revêtirait ces figures et la redit, insiste en des phrases d'une décision et d'une clarté qui rendent inutile le commentaire : la musique refuse, par son existence même, de porter le contenu idéologique qu'elle est chargée de transmettre. D'ailleurs, depuis des siècles, avec le consentement des compositeurs ou non, on a essayé maintes fois de faire de la musique le support d'une idéologie : autrefois d'une religion, aujourd'hui d'une idéologie politique. Le résultat n'est pas à la hauteur des espérances, c'est le moins qu'on puisse constater... (p. 79).

Le texte exprime l'idéologie, s'il s'agit d'une œuvre avec texte ; la musique y reste obstinément fermée.

Et jouant le jeu, auquel nous ne croyons pas, que Wagner aurait versé en ses textes une idéologie quelconque, il nous conseille utilement sur la manière de refuser une scénographie qui aurait distillé une idéologie inattendue de nous : l'idéologie dont il a prétendu investir sa musique vous paraît-elle grotesque, odieuse même ? Ecoutez sa musique, jouez-la ; elle démentira absolument ses propos, comme l'oiseau fait comprendre à Siegfried le sens véritable des paroles de Mime... (p 76).

Mais le dramaturge, le musicien Wagner donnent un perpétuel démenti à l'idéologue Wagner (p. 76).

Les mots de Wagner se prêtaient au camouflage, mais sa musique y reste irréductible ; c'est pourquoi sa musique vit tandis que son idéologie est devenue document.

Ajouterions-nous que cette idéologie n'a jamais été réelle ? Au lieu de dire que les mots de Wagner se prêtaient au camouflage, ne furent-ils pas eux-mêmes un camouflage pour tenir secret, obscur, inconnaissable sa véritable création, et ce que, à propos de Berlioz nous avons nommé un Masque (5). Les deux attitudes furent en cela analogues. Le rôle que joue la musique contre le texte dont le message est à préserver, ou plutôt l'Idée à garder enfermée, ce texte le joue aussi de son côté pour refuser à qui, trop attentif à l'Idéologie et à l'Histoire, aux circonstances, n'en est pas digne, l'essence même de la musique.

Ironie involontaire de P. Boulez envers la scénographie de Patrice Chéreau... Ce symbole qu'il choisit de l'oiseau-prophète dont la voix musicale parle à Siegfried, nous rappelle fâcheusement l'une des plus graves, dérisoires et inconfortables erreurs du metteur en scène ; de cet oiseau, conseil et initiateur de Siegfried à la liberté et au monde, rôle qui lui revient par sa propre liberté et sa disponibilité, son ouverture à ce monde, P. Chéreau fait une bête prisonnière ; non pas un être de l'Arbre, ce qui dans une dramaturgie de la Matière était indispensable, mais une victime de la cage. Siegfried, dans un renversement de symbole, impossible à justifier, bien qu'on en ressente l'intention, le libère pour le suivre...

Sauf les rares instants de dépassement éblouissant que nous avons annoncés, l'ensemble de la mise en scène refusera ainsi la loi musicale. De ce refus, nous pouvons même classer les conséquences scénographiques que nous allons commenter.

(à suivre)

NOTES

(1) Parmi les œuvres de ce romancier, citons, à ce propos, la nouvelle *La mort de Floria Tosca*, Paris, Mercure de France, 1974.

(2) *Lyrica*, septembre 1976, p. 8.

(3) Souligné par nous.

(4) Voir *Opéra et Scénographie* (Direction scénique, Direction orchestrale) dans *Imaginaire et Utopie* [...] I, *Wagner*, Paris, José Corti, 1976 (ainsi que dans *L'Education musicale* en 1973-74).

(5) *Le Masque et le Fantasme* [...] *Berlioz*, Paris, José Corti, 1970.

O. CORBIOT.

VIVALDI A SAINT-GERMAIN DES PRÉS

C'est dans le cadre du Festival de Musique Sacrée de Paris qu'inaugurant la deuxième année de concerts — saison 1977, le « *Chœur National* » accompagné par l'orchestre de l'Université Paris-Sorbonne, et placé sous la direction de Jacques Grimbert, a donné l'audition du « *Domine ad adjuvandum me festina* » (Seigneur, Hâte-toi de me secourir), du Psaume 12 « *Beatus vir* », (Heureux l'Homme qui craint Yahvé) et enfin du Psaume 110 (109) beaucoup plus connu que les deux premières œuvres inscrites à ce programme du mercredi 16 février : « *Dixit Dominus* » (Parole de l'Eternel à mon Seigneur : Assieds-toi à ma droite).

Il faut avouer que le violoniste que l'on désignait volontiers sous son nom en forme d'anagramme ALDI-VIVA est, dans le domaine de la musique sacrée, assez comparable au musicien camouflé par des ailes, en une sorte d'angle que la patronne des aviateurs, Notre Dame de Lorette, n'aurait pas renié si le XVIII[e] siècle avait connu les aéronefs à moteur aux formes les plus baroques. Parmi ces œuvres religieuses citons « *Juditha Triumphans* », Le « *Gloria* » en ré, exemple le plus évident qui fait d'Antonio, le successeur direct, quant à l'utilisation de la « Polychoralité » vénitienne. Et encore, laissons-nous de côté le Psaume « *Nisi Dominus* », sorte de cantate, les motets « *Invicti bellate* » et « *Longe mala umbrae terrores* » avec cette éternelle évocation des anges souriant et paraissant entraînés en des envolées picturales d'un Tiepolo aimant les ciels légers et profonds.

C'est à l'église Saint-Germain-des-Prés, située à proximité de la Seine, cette semaine en crue, et célébrée naguère par les flots d'harmonie d'Antonio Vivaldi, lui-même (La Seine en fête) que le concert eut lieu.

Jacques Grimbert et le « Chœur National » avaient choisi un programme tenant compte des capacités et désirs des choristes ». Créé, il y a une dizaine d'années, cet ensemble vocal de cent exécutants, s'était donné pour mission, ce soir-là, d'interpréter trois partitions composées, sans doute, pour des cérémonies destinées à être célébrées en la Basilique San Marco. L'ennui est qu'à l'Eglise Saint-Germain-des-Prés, à Paris, on ne retrouve pas les fameuses tribunes permettant de mettre en vis-à-vis, les deux chœurs permettant des effets de contraste — ombre et lumière, d'échos où chaque partie paraît être le double de l'autre, comme le reflet du Palais des Doges, à Venise, sur l'eau de la lagune, répond à la construction vénitienne, où portique et galerie opposent leurs arcades sombres à la luminosité ocre et rose de l'étage.

Il n'en reste pas moins vrai que, pour en revenir à notre concert, J. Grimbert a su donner à ces doubles-chœurs une impulsion, un rythme qu'entretenait la ferveur des jeunes choristes et instrumentistes où l'on reconnaissait, juchée sur la banquette de sa console d'orgue, l'accompagnatrice Solange Chiapparin. L'invention vocale et mélodique du « Prêtre roux » éclatait magnifiquement grâce aux deux solistes soprani, Jocelyne Chamonin et Odile Pieti.

Le point culminant du « *Domine ad adjuvandum* » est sans doute, le second « double chœur » avec les périlleuses vocalises qui, semblables à « l'archet du verbe », selon l'heureuse expression de J.M. Fauquet, accrochèrent l'attention du public, venu nombreux, dès les premières mesures de la double fugue « *Comme il était au commencement* ».

Le « *Beatus vir* » du même auteur, rappelle dans sa forme le célèbre « *cantique des trois enfants* » de Michael Praetorius remarquablement interprété au cours des années 1960 par l'ensemble vocal Ph. Caillard. L'alternance des antifonac en double chœur avec les duos, airs et trios, a donné un vif intérêt à l'audition de ce psaume, qui, dans sa vigueur concertante, a mis en relief les voix du ténor Léonard Pezzino, du baryton J.M. Catherin et de la basse J.P. Lafont.

Le « *Dixit Dominus* » plus connu, grâce à la discographie vivaldienne, fut lui aussi écrit à deux chœurs dans la tradition d'un G. Gabrielli. L'effet splendide « des voix s'unissant ou dialoguant à travers un vaste espace » fut bien rendu, après une ouverture en ré, à l'orgue puis à l'orchestre où les fidèles sont invités à manifester leurs joies mystiques. Il est loisible de voir naître les sources auxquelles se sont abreuvés les chœurs de la « *Messe en ut mineur* » de W.A. Mozart, voire ceux de la « *Création* » de J. Haydn.

Ainsi, avec son lent-vif-lent, c'est la fugue pour chœur et orchestre du « Juravit Dominus » (L'Eternel l'a juré). Citons le duo ténor et basse, précédant les cordes, l'orgue et les trompettes du jugement dernier, accompagnant les chœurs qui font merveille. Hélas, le solo d'alto, avec la description du torrent où, pendant la marche du Seigneur, celui-ci boit, ne fut guère convaincant, quant à la sûretr des mélismes rendus par la voix de Martine Terrier, alto. Et c'est, enfin, l'impression d'attente, avant le « gloria Patri » et le « Sicut erat » (comme il était au commencement) qui concluaient, comme la première œuvre inscrite au programme, ce psaume 109 en une agitation de festivité, belle et ordonnée.

Ce « *Dixit Dominus* » psaume. Intonation de fête du huitième ton du plan-chant, fut, selon J. Cantaloube, à l'origine de la chanson du Comté de Foix « Voulez-vous accueillir un pélerin, Madame ? » (I p. 236) tandis que le « Beatur Vir » est un psaume du premier ton pouvant être varié dans les sept autres et rappelant l'autre psaume « Dixit Dominus ». Le « Pélerin » de Bélesta est également en forme de dialogue, et le pauvre homme s'entend dire au quatorzième couplet, après s'être plaint que toutes les puces l'avaient piqué (Madone !) :

« Eh ! Bien ! Allez vous faire f... »

Ce n'était pas très gentil (!) de la part de la dame qui devait l'accueillir.

nOtre discOthèque

par Jean MAILLARD

● **BACCALAUREAT 1977, BEETHOVEN, LISZT, POULENC - 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 051-14150 st. comp.**

Toujours autant attendu par les candidats à l'épreuve facultative d'Education Musicale au Baccalauréat et par les professeurs, ce disque **BACCALAUREAT 1977** toujours publié par **EMI LA VOIX DE SON MAITRE** ne décevra pas. D'un prix modeste, il rassemble les trois œuvres désignées par le Ministère comme obligatoires pour l'interrogation d'Histoire de la Musique. En l'occurence, la **Symphonie n° 7 en La Majeur op.92** de Ludwig van BEETHOVEN (1770-1827) par The Philharmonia Orchestra sous la direction d'Otto Klemperer, la **Légende de Saint François de Paule marchant sur les flots** de Franz LISZT (1811-1886) par Aldo Ciccolini et **Le Bestiaire,** six poèmes de Guillaume Apollinaire mis en musique par Francis POULENC (1899-1963), par Claire Croiza et le compositeur en personne au piano. Les deux premiers enregistrements sont impeccables et déjà appréciés au catalogue général EMI. Il n'en va pas de même pour **Le Bestiaire,** dont nous est offerte une version particulièrement précieuse historiquement, sinon parfaite techniquement. Il s'agit en effet d'un enregistrement historique, réalisé en 1928, qui est à la fois un modèle d'interprétation et un document irremplaçable, selon l'avis même de l'éditeur. Les commentaires de ces œuvres sont à disposition des Collègues à la Direction de **L'EDUCATION MUSICALE.** Ce disque, souvenir de « leur session » pour tous les candidats, même non musiciens, est enrichi d'une belle reproduction à caractère humoristique, d'une miniature **mongole** (et non **margole** ainsi qu'il est indiqué par erreur).

● **L'ART DE LA VIELE A ARCHET - 33/30 ARION 36358 st.**

Il existait jadis trois types de vièles : **à arc, à plectre** et **à roue.** Julien Skowron est un artiste qui excelle **à l'archet** et qui se situe au tout premier plan de ceux qui ont œuvré pour la résurrection de la musique ancienne. Il travaille avec rigueur et méthode, mais encore avec ce « **je ne sais quoi** » qui fait que ses auditeurs sont heureux de l'entendre. Avec lui, point de risque de sclérose et néanmoins, de l'authentique. Il sait aller aux sources et faire vivre ces musiques figées sur leurs vélins sans pour autant donner, comme certains groupes, dans une foire et une débauche instrumentale incompatible avec certains répertoires abordés. Riche de divers instruments, Julien Skowron passe du **crwth** gallois à la **vièle,** de la **gigue** au **rebec.** Le répertoire présenté sur cette nouveauté **ARION** est une vaste anthologie du XIIe au XVIe siècle, avec des pages de troubadours, jongleurs, **spielleute** ou ménestrels, danses du **Meistergesang** ou de musiciens de la Renaissance comme Stolzer, Susato ou Praetorius. Cette excellente approche de la musique instrumentale sera la bienvenue dans nos classes : le rythme y est omniprésent, la palette sonore variée avec luth, cistre, darbouka, naquaires, crotales (Henri Agnel), vièle ténor, basse de viole, orgue positif saz (M. Ardizzone), flûtes d'Angleterre et d'Allemagne, cromornes, percussions (Bernard Huneau). C'est là un disque des plus agréables sous une élégante pochette empruntant son illustration au **Chansonnier des Manesse.**

● **XIX Chansons nouvelles de Janequin - 33/30 ASTREE AS. 3 st.**

Pour sa « **Défense et Illustration de la Musique française** » dont elle a fait devise, ASTREE reste fidèle à la justice qui était le lot de cette déesse. Voici, extraites des publications de Pierre Attaingnant, **19 chansons nouvelles de la facture et composition de Maistre Clément JENNEQUIN (ca.1485-1558) :** une graphie parmi bien d'autres (on sait que les patronymes n'avaient pas d'orthographe), mais le charme opère avec les mêmes vertus. L'auditoire pénètre ici en ce répertoire si riche de la chanson parisienne dont Janequin, véritable Protée de nos polyphonies Renaissance, trace la voie verte, drue, paillarde et savoureuse, après avoir buriné les « grandes machines chorales » de la décennie 1525-1535. Ces chansons nouvelles, publiées en 1540, sont parfaitement pensées en fonction de l'esthétique du temps par Charles Ravier, qui adjoint à l'Ensemble polyphonique de France (avec ses voix solistes si parfaites qu'on hésite à émettre un son après les avoir entendues !), un groupe instrumental de six musiciens instrumentistes de qualité : Hopkinson Smith (luth Renaissance), Ariane Maurette (ténor de viole), Christophe Coin (basse de viole), J.-Claude Veilhan (fl., cromornes) et Michel Sanvoisin (flûtes, cromorne). Les textes sont là, imprimés sur la pochette, heureuse initiative, avec toute leur verdeur et leur truculence (néanmoins, je préfère la rime « **grâce** » avec sa graphie à l'ancienne, dans la chanson **Il estoit une fillette**).

● **Denis GAULTIER, La réthorique des dieux - 33/30 ASTREE AS 6 st.**

Autre nouveauté de l'**Atelier de Recherche Valois,** n° 6 de la collection l'ASTREE, cette **Réthorique des Dieux** de Denis GAULTIER (ca.1600-1672) est peut-être bien le joyau de cette Discothèque. Il faudrait déserner un « plectre d'or » à l'interprète, dont je viens de citer le nom à propos des Chansons de Janequin, et qui donne ici toute sa merveilleuse mesure sur un instrument des dieux, un luth Pietro Railich de Venise (1644), sur lequel Hopkinson Smith fait sonner idéalement trois **Suites** de celui qui fut sans conteste le Roi des luthistes au temps de Louis XIII. Sonorité chaude, phrasé sensible, pénétration subtile de la pensée du temps pour le style si particulier du prélude non mesuré, une technique irréprochable avec un soupçon d'orientalisme, le jeu d'Hopkinson Smith sert parfaitement un répertoire ignoré de l'immense majorité du public. Vraiment, cette **Réthorique des Dieux** attend une Suite, car elle est un véritable enchantement musical, et un plaisir par l'aimable rigueur de la résurrection. Ce disque ouvrira de larges horizons aux candidats au C.A.P.E.S., et procurera les meilleurs instants musicaux à ceux qui aiment notre Art : je les espère nombreux !

● **DOWLAND, First Booke of Songes 1597 - 2 x 33/30 Album OISEAU-LYRE Florigelium DSLO 508-9 st.compt.**

La Collection **Florigelium** de **L'OISEAU-LYRE (DECCA)** présente l'exécution d'œuvres musicales datant de l'époque de la Renaissance à l'époque romantique sur des instruments originaux ou leur copie authentique. J'ai recensé il y a peu un très bel album Roland de Lassus. Voici, importé par DECCA, une autre réussite : le **Premier Livre de chansons (1597)** de John DOWLAND (ca.1563-1626). Nos amis vont me taxer de panégyrisme à tous crins, mais il est indubitable que les nouveautés que je recense dans cette livraison sont d'une rare perfection. Ici encore, **The Consort of Musicke** que dirige Anthony Rooley ne décevra pas l'attente, avec ce soupçon de sensualisme britannique dans l'exécution. Les 21 chansons du recueil font à un consort de violes mêlées aux voix « **sweet and gentle** » d'Emma Kirkby (s.), J. York Skinner (ct.), Martyn Hill (t) et David Thomas (b.). Ce recueil est l'image du raffinement de l'Angleterre élisabethaine ; musique et poésie y font un véritable mariage d'amour. L'inspiration, est-il besoin de le dire, est fort éloignée de celle du Janequin évoqué plus haut. L'écriture est extrêmement savoureuse et originale dans le contexte de la Renaissance.

● **ROLAND DE LASSUS, œuvres religieuses - 33/30 DECCA ARGO ZRG 795 W st.**

La Renaissance est fort bien servie dans cette Discothèque, et après avoir évoqué Janequin et le lyrisme profane français, John Dowland et les douceurs de la chanson britannique, voici les subtiles polyphonies religieuses de Roland de LASSUS (ca.1532-1594). Le **Choir of Christ Church Cathedral** d'Oxford, dont on connaît la qualité, interprète ici l'**Offertoire** de la **Messe pour l'Epiphanie (Omnes de Saba venient),** un somptueux et implorant **Salve Regina,** l'antienne **Alma Redemptoris Mater** sur le texte du XIe siècle attribué à Hermannus Contractus, l'**Offertoire** de la Messe de Noël **(Tui sunt coeli)** et le très grand Psaume 102 **(Domine exaudi)** pour le temps de pénitence, qui est une œuvre d'envergure. Le chœur de « boys » sonne admirablement, selon la pure tradition des maîtrises d'Outre-Manche.

● **CHARPENTIER, Te Deum et psaumes - 33/30 ERATO STU 71002 st.c.**

Encore la même féérie vocale, transportée en d'autres temps et d'autres lieux, voici le toujours apprécié **TE DEUM** de Marc Antoine CHARPENTIER (1634-1704) par les solistes, chœur et Orchestre de la Fondation Gulbenkian de Lisbonne, sous la traditionnelle et éclairée direction de Michel Corboz. Les voix y sont admirablement traitées, autant que pour les autres motets qui figurent au programme de cette nouveauté ERATO : **Salve Regina** pour trois chœurs et orchestre, **Tenebrae factae sunt** pour basse et orchestre (second nocturne du Jeudi Saint) et **Seniores populi** pour haute-contre, basse et orchestre (9e leçon de Ténèbres). L'auditeur retrouvera avec plaisir l'interlude instrumental du **Canticum in Nativitatem Domini,** interlude connu sous le nom de **Nuit,** et mis en lumière voici plus d'un quart de siècle par le R.P. Martin (si ma mémoire est fidèle).

● **MOZART, Flûte et trio à cordes - 33/30 ERATO STU 70976 st. c.**

Quel charmant disque ! A l'entendre, on se pose la question de savoir qui a pu avancer que W.A. MOZART (1756-1791) n'aimait pas la flûte ? Comment une telle affirmation peut-elle tenir lorsqu'on entend les **Concertos en Sol M. et Ré M., l'Andante K.315,** le **Concerto pour flûte et harpe,** ou bien les petits joyaux ici rassemblés ? Il s'agit en fait de Quatuors pour cordes et flûte. Les cordes comportent un violon (Jean Moullière), un alto (Claude Naveau) et un violoncelle (Roland Pidoux). Le flûtiste est Christian Lardé, dont l'art est parfaitement à l'aise dans ces lumineuses magies mozartiennes que sont les **Quatuors en Ré majeur K.285** (allegro-Adagio/rondeau), en **Ut Majeur K. 285 b** (Allegro, Andant.allegro), en **Sol Majeur** (Andante, Menuetto) et surtout en **La Majeur K. 298** (Andante, Menuetto et Rondeau), que Carl de Nys, auteur du texte de présentation, considère avec raison comme une page de parfaite maturité. C'est une belle nouveauté ERATO qui dépasse très largement le cadre d'une découverte musicologique.

● **CHAUSSON, Symphonie op.20, Soir de fête - 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 069-14086 gu.**

Bravo EMI Le cœur bat chaud en constatant l'effort fourni par cette Maison d'éditions discographiques en faveur de la belle oubliée, la Musique française : le récent palmarès est éloquent avec Lalo, Franck, d'Indy, Schmitt, peut-être bientôt (Dieu m'entende !) Guy Ropartz. Aujourd'hui, voici une bienvenue **Symphonie op.20 en Si bémol Majeur** d'Ernest CHAUSSON (1844-1899), contemporaine de la **Première** de Ropartz. Œuvre cyclique, en trois temps, cette **Symphonie** s'inscrit parmi les pages fondamentales de la Musique française de la fin du siècle dernier. Elle domine largement cette « peinture de caractère » l'expression est de Paul Dukas) qui a pour titre **Soir de fête,** porte le numéro d'opus 32, et qui fut composée à la demande de Colonne un an avant la disparition du musicien. Que le lecteur ne voit aucune intention péjorative dans cette appréciation qui vise surtout l'audience que peut obtenir cette esquisse symphonique spontanée, où ne se trouve pas le pathos que beaucoup veulent à tout prix trouver chez le compositeur de **Viviane.** C'est là un fort beau disque où l'on découvrira avec plaisir l'Orchestre du Capitole de Toulouse : heureuse initiative encore que de faire valoir à leur juste place des orchestres dits « de région » qui sont en fait des fleurons de villes dont on oublie trop aisément qu'elles sont, elles aussi, des capitales. La direction de Michel Plasson est efficace.

● **FAURE, Ballade op.19, Pelléas & Mélisande op.80 - 33/30 LE CHANT DU MONDE LDX 78330 gu.**

Une réédition où sont assemblées la belle suite **Pelléas et Mélisande op.80** composée en 1898 pour le Prince de Galies par Gabriel FAURE (1845-1924), et la **Ballade op.19 pour piano et orchestre** de 1881. La soliste, au jeu perlé et irréprochable de technique, est Vasso Devetzi. L'orchestre, dirigé par Serge Baudo, est dans les deux œuvres, la glorieuse Société des Concerts du Conservatoire. Une légère touche de Monet apporte le ton qui convient sur la pochette d'un disque qui sera apprécié des amis de Fauré, dont Claude Rostand déplorait déjà, dans son texte de présentation, qu'ils fussent trop peu nombreux. Cette réédition **LE CHANT DU MONDE** ne peut que motiver le public pour une remise en question d'a **priori** déplorables.

● **CHOPIN, Intégrale des Nocturnes - Album 33/30 B x 2 DECCA Aristocrate 7437/8 st.**

Pianiste dont j'ai déjà eu plaisir à souligner ici les qualités de style, servies par une technique sans défaut, Milosz Magin poursuit son intégrale de l'œuvre de Frédéric CHOPIN (1810-1849) pour **DECCA Aristocrate.** Ce sont aujourd'hui les **Nocturnes** dans leur intégralité, c'est-à-dire qu'aux dix-neuf pages plus ou moins bien connues des admirateurs ou des détracteurs du maître polonais, Milosz Magin ajoute le **Nocturne eu Ut dièse mineur** sans numéro d'opus, écrit en 1830, mais publié seulement en 1881, avec la dédicace suivante :**« A ma sœur Louise comme exercice, avant de se mettre à mon Deuxième Concerto ».** L'interprétation de Milosz Magin satisfaira les plus exigeants critiques : point de fautes de goût ; un romantisme présent mais décent et distingué, comme il sied à toute bonne compréhension de Chopin. C'est là du très beau piano, d'une rare élégance.

● **GRIEG, Suites de Peer Gynt, 4 danses norvégiennes - 33/30 PHILIPS Trésors classiques S.A. 9500 106 st .**

L'électisme de l'**English Chamber Orchestra** et de son chef, Raymond Leppard, nous valent aujourd'hui une de ces musiques que les amateurs de seconde zone considèrent de haut, les estimant démodées, ou croyant affirmer leur culture musicale en entérinant ce qui n'était chez Debussy que boutade. Musique parfaitement adaptée au drame d'Ibsen, la partition de **Peer Gynt** d'Edvard GRIEG (1843-1907) a fait l'objet de deux **Suites d'orchestre op.46 (Au matin, Mort d'Ase, Danse d'Anitra** et **Dans le hall du Roi de la Montagne)** et **op.55 (Plainte d'Ingrid, Danse arabe, Retour de Peer Gynt** et **Chanson de Solveig).** Ces deux Suites, réalisées en 1888 et 1891, sont enregistrées à la perfection. Raymond Leppard leur adjoint les quatre **Danses norvégiennes** composées pour le piano en 1881 et dont l'orchestration est de Hans Sitt. La brève notice de Jean Dupart est aimablement familière... ce qui ne retire aucune vertu à un disque dont le succès auprès des petits et des grands est assuré.

● **YSAYE, Six Sonates pour violon seul - 33/30 ARION ARN 38355 st. compat.**

C'est en un temps de méditation, alors le destin inexorable figeait progressivement des doigts, des mains qui au service du plus extraordinaire talent d'artiste, avaient fait de lui l'un des plus grands violonistes qui aient existé, que Eugène YSAYE (1858-1931) réalisa ses **Six Sonates pour le violon seul,** composées en 1924. C'est presque un défi aux dieux qu'être violoniste et composer des **Sonates** pour le violon seul ! Et de surcroît, en écrire six, précisément le nombre de celles du Cantor de Leipzig, qui sont la Bible du violoniste. Il faut reconnaître qu'à travers une personnalité romantique, elles sont toutes pleines du souvenir de ces **Sonates** et **Partiten** de Leipzig, particulièrement la **Seconde,** dédiée à Jacques Thibaud, où revient comme une **Obsession** — c'est d'ailleurs là le titre du premier mouvement — le souvenir de la **Partita en Mi Majeur** de Jean-Sébastien Bach. Ce souvenir s'épuise et se mêle au thème du **Dies Irae,** un peu comme une volonté de s'anéantir dans le souvenir de celui qui incarne la musique même. Je ne voudrais pas errer dans de romantiques divagations. Aussi me bornerai-je à dire l'excellence de l'interprétation par Régis Pasquier, sur violon de Dominique Montagnana (1942) de ces six œuvres dédiées chacune à un grand violoniste ami d'Ysaye: Joseph Szigeti, Jacques Thibaud, Georges Enesco, Fritz Kreisler, Mathieu

Crickboom et Manuel Quiroga. La technique violonistique est très intéressante à étudier, héritière généreuse de toute une tradition de laquelle certains aspects sont curieusement absents : A Annie Crépin-Penescu de nous apprendre bientôt pourquoi. Pour l'heure, on appréciera toujours la riche notice de Joël-Marie Fauquet.

- **R. STRAUSS, Till Eulenspiegel, Don Juan, Danse des Sept voiles, Mort et transfiguration - 33/30 PHILIPS Invitation à la musique 6538 022 g.u.**

Nos collègues apprécieront la réunion sur un seul disque de pages symphoniques essentielles de Richard STRAUSS (1864-1949) : la **Danse des Sept voiles** extraite de **Salomé** et les trois poèmes symphoniques les plus fréquemment joués : **Don Juan, Till l'espiègle** et **Mort et transfiguration.** Paul Paray est à la tête du Detroit Symphony Orchestra pour la **Danse de Salomé,** les trois poèmes symphoniques étant confiés au Minneapolis Symphony Orchestra que dirige Antal Dorati. C'est une **Invitation à la Musique PHILIPS** pleine de panache, où les quailtés d'orchestrateur de Richard Strauss sont merveilleusement mises en lumière.

- **FALLA, Œuvres diverses - EMI La Voix de son Maître 2 x 33/30 album 2 C 181-52297/8 g.u.**

Très heureuse initiative que cette réunion en un album, selon un principe qui plaît aux amateurs puisque cette Collection ne cesse de s'enrichir, d'œuvres caractéristiques du grand Manuel de FALLA (1876-1946). J'applaudis notamment à la présence de Victoria de Los Angeles qui enregistre avec le talent qui fait notre fervente admiration, des **Sept chansons populaires espagnoles** (1914) dont je ne me souviens pas avoir entendu si belle interprétation depuis Ninon Vallin, et cependant combien différentes : un régal ! Que diront aussi nos amis de l'intégrale d'**El sombrero de tres picos** (Le Tricorne, 1919), rarement entendue, surtout avec la perfection que lui impriment Victoria de Los Angeles, The Philharmonia Orchestra et son chef Rafael Fruhbeck de Burgos. Puis, avec le même chef, Gonzalo Soriano confie à son piano une très belle interprétation des **Nuits dans les jardins d'Espagne,** en concertant avec l'Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire. Ces précieuses rééditions comportent enfin dans cet album le **Concerto en ré majeur** pour clavecin (G. Soriano), flûte (M. Debost), hautbois (R. Casiez), clarinette (A. Boutard), violon (P. Nerini) et violoncelle (R. Cordier), toujours sous la direction de Rafael Fruhbeck de Burgos. Une heureuse initiative d'**EMI LA VOIX DE SON MAITRE :** on ne peut que lui souhaiter le succès. Reproduction en double page d'un détail de la **Course de taureaux** du peintre Eugenio Lucas : est-il possible de trouver illustration plus adéquate ?

- **PROKOFIEV, Concertos n° 4 et 5 pour piano - 33/30 DECCA Aristocrate 7360 X st.**

Etrange destinée que celle du **4e Concerto pour piano et orchestre** de Serge **PROKOFIEV** (1891-1953). Sollicité comme Florent Schmitt, Erich Korngold, Richard Strauss et Maurice Ravel par Paul Wittgenstein afin de lui consacrer une œuvre pianistique « pour la main gauche » (on sait que le pianiste autrichien était un grand mutilé de guerre), Serge Prokofiev avait composé cette partition en 1930 : elle n'eut pas l'heur de plaire à l'interprète. Fuyant le nazisme, Wittgenstein emporta la partition dans ses bagages aux U.S.A., sans jamais lui accorder le même intérêt qu'aux autres œuvres qu'il avait commandées. Rentré en U.R.S.S., Prokofiev se sentit dégagé de ses obligations et réalisa une seconde version sous le numéro d'**opus 53** : c'est celle utilisée ici par Vladimir Ashkénazy. C'est précisément à l'époque où il reprend ce **Concerto pour la main gauche** bien délaissé, qu'il conçoit le très beau **Concerto n° 5 en sol majeur op.55** en cinq mouvements dont l'auditeur admire tout particulièrement le lyrique **Larghetto,** qui est de la veine du très grand Prokofiev. L'interprète n'est plus ici un soliste au sens strict et un peu péjoratif ; il est acteur à part entière dans une œuvre intense, dense de pensée, ferme d'écriture : Ashkénazy a parfaitement compris et domine une partition dif-

ficile qui s'intègre merveilleusement dans la trame tour à tour rêveuse et dynamique, si bien tressée par le London Symphony Orchestra que dirige André Prévin.

- **Hommage à Dimitri CHOSTACOVITCH - Album 2 x 33/30 PHILIPS Twin-Set 1 X 6747 252 st.**

J'ai rendu compte naguère du très beau disque Oiseau-Lyre consacré aux 8e et 15e Quatuors de Dimitri CHOSTACOVITCH (1906-1975). **PHILIPS** consacre aujourd'hui un album très significatif d'un autre aspect de son art à ce grand musicien russe si décrié par certains, et en fait si mal connu. Parmi les seize symphonies, deux sont retenues ici : **Symphonie n° 6 en Si mineur op.54** (1939) par l'Orchestre Symphonique de la Radio de Berlin sous la conduite de Rolf Kleinert, et la **Symphonie « Année 1917 » n° 12 en « ré mineur »** (1961) par l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig dirigé par Ogan Durjan, l'une des pages les plus richement évocatrices du compositeur soviétique.
Ces deux compositions encadrent le charmant et spirituel **Concerto pour piano, trompette et cordes,** dit encore **Concerto n° 1 pour piano,** page « néo-classique » qui fait bon ménage avec certain esprit de Poulenc, voire de Florent Schmitt. Cet album réalisé en hommage à Chostacovitch doit vraiment aider à populariser une œuvre que les Français connaissent trop mal.

- **XENAKIS, Synaphai, Aroura, Antikhthon - 33/30 DECCA Headline HEAD 13 W f.f.st.**

C'est en 1969, après **Metastasis** et **Pithoprakta** que Iannis XENAKIS (né en 1922) réalise pour le New York City Ballet une composition demandée par Georges Balanchine. Fondé sur un concept complexe de textures dynamiques, **Antikhthon** s'oppose bientôt à une autre partition datée de 1971 : **Aroura,** qui est en quelque sorte le pôle opposé à la précédente. Même esprit, réalisation différente pour **Synaphai** (1969) exploitant les ondulations, les trémulations, les glissements chers au compositeur grec. Cette dernière page fait appel au piano et à l'orchestre.
En l'occurence, Geoffrey Douglas est accompagné par le New Philharmonia Orchestra qui exécute également les deux autres partitions sous la baguette d'Elgar Howarth.

- **HENRY, Musique pour une fête - 33/30 PHILIPS Phonogram 6565 001 B st.**

Il s'agit d'un « concert spontané créé le 11 septembre 1971 à la Fête de **L'Humanité** et dansé le 16 août 1975 à la Fête des Tuileries par Maurice Béjart et le **Ballet du 20e siècle** ». Tout Pierre HENRY (né en 1927) tient dans ce disque qui est comme un bilan de son quart de siècle d'activité. Autant dire qu'il y aura autant d'opinions que d'auditeurs et qu'il est bien difficile de donner un avis sur des créations électro-acoustiques aussi personnelles. L'auditeur sourira à la fin de l'enregistrement en s'assurant, par mimétisme : « **Non, une telle musique ne peut pas ne pas plaire !** ». Vous comprenez l'astuce ? Moi pas...

- Sous le label **CANTARES,** le **Cercle choral Paul Vidal** de Toulouse que dirige Claude-Sylvère Girou présente un concert de chant choral fondé en majeure partie sur des airs populaires languedociens (au sens large) chanté en dialecte **moundin.** Seule l'**Invocation à Isis** de **Zauberflöte** de MOZART échappe à la règle, prouvant néanmoins l'éclectisme de cette chorale. Les harmonisations utilisées sont évidemment des références pour les musiciens de la capitale méridionale (Aimé Kunc notamment) : le patronage de Paul Vidal (Toulouse 1863 - Paris 1931) est à lui seul un programme ! Du texte d'accompagnement, j'extrais : « ... cet enregistrement serait utile à l'équipement des Etablissements scolaires et des Organismes culturels, dans le cadre de l'application des textes législatifs et réglementaires sur l'enseignement des langues et cultures locales, qui connaît actuellement un grand essor. J'ajoute que le Cercle Paul Vidal est un Ensemble de « male voices », ce qui s'inscrit tout logiquement dans la grande tradition béarnaise, toulousaine ou basque. **(33/30 CANTARES YM 143 st.).**

INFORMATIONS DIVERSES

STRASBOURG 1977
JOURNEES DE CHANT CHORAL

Organisées par l'Institut de Musicologie de l'Université de Strasbourg II, ces journées auront lieu aux dates suivantes : Vendredi 15 avril, Musée de l'Œuvre Notre-Dame (Haydn, Mozart, Beethoven) Mélodies, Pièces pour clavier. — Mardi 19 avril, (Salle du Conservatoire Monteverdi Madrigaux des 7e, 8e et 9e livres ; Collegium Musicum de Crémone. — Dimanche 24 avril, Saint-Jean Saverne (Palestrina et son temps) Chœur Madrigal des Universités de Strasbourg. — Mercredi 27 avril, Palais des Fêtes (G.-Fr Haendel) Judas Macchabée, Ensemble Vocal Universitaire de Strasbourg, Chant A. Cœur Jolie « Le Triolet », Les Petits Chanteurs de Saverne, Philharmonique de Strasbourg.

Pour tous renseignements, s'adresser à l'Institut de Musicologie de l'Université de Strasbourg II.

CONCERTS A SAINT-THOMAS-D'AQUIN

Le dimanche, à 17 h 45, 3 avril : récital d'orgue (Obrecht, Buxtehude, Stanley, Reger). — 10 avril : orgue - 17 avril : orgue (Schoenberg, Reger, Bach). — 24 avril : orgue (Mendelssohn, Reger, Brandmüller).

La Nature et ses éléments dans le Chant Grégorien, à l'occasion du 6e centenaire de la mort de G. de Machault. Trois concerts de l'Ensemble Vocal G. Duffay, les 20, 21 et 27 avril à 20 h 30.

1, place Saint-Thomas-d'Aquin, Paris 7e.

FESTIVAL DE MUSIQUE SACREE DE PARIS

12 mai 1977 : Monteverdi : Eglise Saint-Germain-des-Prés, Combat de Tancrède et Clorinde avec Ensemble Vocal Chœur National, et orchestre de l'Université Paris-Sorbonne, direction Jacques Grimbert. — 22 juin : Grand Amphithéâtre de la Sorbonne, J.-S. Bach, Magnificat B.W.V. 243 et Ode Funèbre 198. Mêmes interprètes, même direction.

PAU.

Samedi 23 avril, 21 h : Orchestre symphonique des Pays de l'Adour, Direction Gilles CAGNARD : Mozard, Debussy, Borodine, Satie. **BAYONNE. Dimanche 24 avril, 21 h :** Orchestre symphonique des Pays de l'Adour, Direction Gilles CAGNARD : Mozard, Debussy, Borodine, Satie. **BAYONNE. Vendredi 29 avril, 21 h :** Musique de chambre au Conservatoire. **BAYONNE. Samedi 7 mai, 21 h :** Auditorium du Conservatoire et Concert des XVIIIe Entretiens de BAYONNE. Orchestre symphonique des Pays de l'Adour. Direction Roger POUZET : Corelli, Schubert, Schumann, Kodaly. **PAU. Dimanche 8 mai, 21 h :** Salle des Ambassadeurs (même programme).

FESTIVAL DE THEATRE MUSICAL DE POITIERS

Le Festival 1977 aura lieu du 23 mai au 5 juin à Poitiers et dans les environs, chaque soir à partir de 20 h 30. — « Séminaire-rencontre » les 27, 28, 29 mai, C.R.D.P. de Poitiers, de 14 h à 18 h. Entrée libre. — Exposition : « L'espace et les espaces », du 23 mai au 5 juin 1977, C.R.D.P. — Animation : « Performances », les 23, 24, 25 mai, dans les rues de Poitiers. — **Confrontation à Paris :** « Forme... informe... multiforme ?... Le théâtre musical », le 19 avril à 18 h, au « Centre Culturel 17 », 47, rue de Saussure, 75017.

ACADEMIE MUSICALE D'ETE D'AJACCIO

L'Académie Musicale d'Eté en Corse, se tiendra en Ajaccio du 4 au 24 août inclus. Cours de niveau moyen et d'interprétation : violon : Annie Jodry, violoncelle : François Morin, flûte : Marcel Pozzo di Borgo, guitare : Maurice Rosset - Geneviève Chanut, piano : Raffi Pétrossian, chant : Tibère Raffalli, piano accompagnement : Josette Moratta, ensemble instrumental : Jean-Jacques Werner.

Pour tous renseignements : s'adresser au secrétariat du Conservatoire Municipal de Musique de Fresnes, 10, rue Roger-Salengro. Tél. : 666-08-10. Des concerts sont prévus.

Ier CONCOURS DE JAZZ D'AQUITAINE

Organisé par SIGMA des Arts et Tendances contemporaines, ce concours aura lieu à Bordeaux les 26, 27 et 28 mai 1977 et est réservé à tous les musiciens amateurs (tous solistes, groupe Jabb, catégories : New Orleans - Dixieland - Middle Jazz - Jazz-Hot - Bop, Moderne, Free Jazz, Avant garde, Expérimentation, Jazz Rock, Grandes Formations, Solistes. Inscriptions avant le 15 avril. Pour tous renseignements, s'adresser à SIGMA, Entrepôt Lainé, rue Ferrère, 33000 Bordeaux. Tél. : (56) 44-60-27.

Programme des activités avril-mai :

Jeudi 14 avril, vendredi 15 avril 21h : SAM RIVERS TRIO ; lundi 18 avril, mardi 19 avril, mercredi 20 avril 20 h 30 : Festival Films de JAZZ « JAZZ ON MOVIES... », « L'Ere du Swing », « Concert Louis Armstrong », « After Hours », « La Saga de Louis Armstrong », « Boogie Woogie Dreams », « Duke Ellington on Tour », etc. ; jeudi 21 avril 19 h et 22 h 30 : ELLA FITZGERALD accompagnée par le Trio Tony FLANAGAN et Joe PASS ; vendredi 22 avril 19 h et 22h : ART BLAKEY & THE JAZZ MESSENGERS ; mercredi 11 mai, jeudi 12 mai 21 h : ENRICO RAVA ; mercredi 18 mai 19 h et 22 h 30 : COUNT BASIE et son grand orchestre ; jeudi 26 mai : PREMIER CONCOURS DE JAZZ D'AQUITAINE ; vendredi 27 mai, samedi 28 mai : CONCERTS, SOUS RESERVES, CECIL TAYLOR piano solo, CECIL TAYLOR quintet, BARNEY WILEN quartet.

ENSEMBLE BAROQUE DE POITIERS

Du 5 au 13 août : L'Ensemble Baroque de Poitiers, en association avec la Société des Petits Concerts de Montréal, organise une session de musique baroque qui se déroulera à Saint-Benoît (86), avec la participation de : J.-P. Pinson (Montréal), flûte à bec ; L. Courville (Montréal), flûte traversière baroque ; D. Ferran (Poitiers-Saintes), clavecin ; J. Maillet (Poitiers), violon ; M. Ducharme (Québec), viole de gambe. Au programme : Exposés abordant des sujets divers : place de la musique dans l'art baroque, facture d'instruments, etc. - Cours d'analyse et d'interprétation des œuvres des XVIIe et XVIIIe siècles. Aspect technique. - Musique d'ensemble. Pour tous renseignements, s'adresser à : Ensemble Baroque de Poitiers, 60, Les Pierres-Brunes, Smarves, 86240 Ligugé.

CENTRE D'INFORMATION ET DE DOCUMENTATION JEUNESSE STAGES DE MUSIQUE ET DE DANSE

Pédagogie musicale : 12 au 16 avril - Dammartin-en-Goële (77). Créativité musicale. Renseignements et inscriptions : Animation Jeunesse, 13, rue de Buci, 75006 Paris. — **Instruments :** 3 au 6 avril - Redon (35). Guitare (10 à 16 ans). Renseignements et inscriptions : S.P.A.M., 13, rue Martenot, 35014 Rennes Cédex. 2 et 3 avril - 16 et 17 avril - Paris. 7 et 8 mai - 14 et 15 mai. Guitare d'accompagnement. Renseignements et inscriptions : Animation Jeunesse, 13, rue de Buci, 75006 Paris. — **Direction de chœurs :** 2 au 11 avril - Nantes (44). « Rencontres universitaires » de la FNAMN : direction de chœurs, expression corporelle, réalisation chorale avec orchestre... Renseignements et inscriptions : François Cordelier, 33, rue de la Ville-aux-Roses, 44000 Nantes. 19 au 22 mai et 28 au 30 mai - Autrans (38). Direction de chœurs. Renseignements et inscriptions : Jean-François Héron, 6, place Jean-Troulin, 38000 Grenoble. — **Colonies de vacances musicales :** 7 à 12 ans. 1[er] au 17 avril - Ile de Ré. Renseignements et inscriptions : FNACEM, hôtel des Croisilles, 12, rue du Parc-Royal, 75003 Paris. 6 à 12 ans - Cruppies (Drôme). 3 au 16 avril. Renseignements et inscriptions : Fédération des Centres Musicaux Ruraux, 2, place du Général-Leclerc, 94130 Nogent-sur-Marne. — **Musique contemporaine :** 11 au 17 avril - La Sainte-Baume (83). Initiation à l'électro-acoustique avec le Groupe de musique expérimentale de Marseille. Renseignements et inscriptions : Centre International de la Sainte-Baume, 83640 Saint-Zacharie, 4 week-ends en avril et mai - Etampes (91). Musique ancienne anglaise : instruments et chant (avec le Deller Consort New London Consort, Pro Cantione Antiqua, Praetorius Consort of London). Renseignements et inscriptions : FNAMU - Vincent Berthier de Lioncourt (voir adresse ci-dessus). 19 au 22 mai - Etampes (91). Chant choral, direction de chœurs et musique instrumentale ancienne (flûtes à bec, viole de gambe). Renseignements et inscriptions : FNAMU - Vincent Berthier de Lioncourt (voir adresse ci-dessus). — **Musique et... ;** 1[er] au 17 avril - Feydey-sur-Leysin (Suisse). Musique et ski (pour enfants et adolescents de 10 à 17 ans). Renseignements et inscriptions : FNACEM, hôtel des Croisilles, 12, rue du Parc-Royal, 75003 Paris, 2 au 1 1avril - Grau-du-Roi (30). Chant, danse et activités musicales Renseignements et inscriptions : CEMEA, 20, rue Vieille-du-Temple, 75004 Paris.

RAPPEL

du Concert Yvonne LORIOD piano :
Vingt regards sur l'Enfant Jésus
Jeudi 28 Avril à 20 h 30
Grand Amphithéâtre de la Sorbonne

LE CENTRE INTERNATIONAL DE LA SAINTE-BAUME

C'est d'abord un site... un haut lieu de beauté naturelle, préservé depuis toujours. C'est aussi la résidence permanente et le lieu de travail d'une communauté. — La communauté y anime un centre culturel où vous trouverez : hôtellerie, restaurant, bar, salles de travail, labo-photo, bibliothèque, vidéo, garderie d'enfants (été et certains week-ends)... — Toute l'année, le centre international de la Sainte-Baume vous propose : des stages d'initiation et perfectionnement aux arts plastiques, danse, expression corporelle, cinéma, photo, musique ; des activités spirituelles, des stages d'initiation et perfectionnement de yoga, zen et méditation chrétienne ; des rencontres sur des thèmes socio-politiques ; de multiples occasions de détente, recherche, rencontre ; des possibilités d'accueil (groupes, individuels, vacances familiales...).

31 mars au 6 avril : « La musique et le sacré ». Musique traditionnelle et recherche contemporaine. Réfléchir sur la signification du sacré dans la musique, avec des maîtres choisis parmi ceux qui vivent en contact avec les traditions millénaires de la musique. Nombreux ateliers, conférences, concerts, avec : D. Chemirani : Zarb - Nageswara Rao : Vina - K. Erguner : Ney - A. Moayeri : Sitar - I. Reznikoff : Chant grégorien... Ateliers et concerts quotidiens. — 6-20/4 : Films d'auteurs. Projection les premier et troisième dimanches du mois. — 6 au 11/4 : Exposition. Peintures de Vincent Guiro. Célébration des fêtes pascales. « La lumière ». Offices, échanges, ateliers, avec la participation d'Alain Hubert, artificier. — 10-16 : Atelier « Interaction ». Eléments positifs et négatifs des idéologies et religions populaires (Georges Casalis). Initiation à l'électroacoustique (travail pratiqué avec un véritable studio électroacoustique. Atelier de travail autour de la terre et de collages avec Vincent Guiro. Inscription : 100 F, etc.

Pour tous renseignements, s'adresser à : Centre international de la Sainte-Baume, Le Plan d'Aups, 83640 Saint-Zacharie. Tél. (91) 04-50-19.

UNE SESSION D'INFORMATION PEDAGOGIQUE concernant la METHODE D'EDUCATION MUSICALE MARTENOT

organisée sous l'égide du Secrétariat d'Etat à la Culture, Direction de la Musique, de l'Art Lyrique et de la Danse, aura lieu les **14 et 15 Mai 1977,** dans un amphithéâtre du C.P.S.S. de la Chambre de Commerce de Paris : 41 bis, rue de Tocqueville, Paris (17[e]).
Admission : sans frais.
Demande d'Inscriptios : à adresser au Secrétariat des Stages ECOLE D'ART MARTENOT, 23, rue Saint-Pierre, 92200 Neuilly-sur-Seine.

PUBLICATION INSCRITE A LA COMMISSION PARITAIRE DES PUBLICATIONS ET AGENCES DE PRESSE SOUS LE N° 28511

Imp. Ile-de-France - 77300 Fontainebleau Dépôt légal 2me trimestre 1977 Le Directeur de la publication : André MUSSON